



## Kauniita kuvia järkikullan jättömailta

Mielisairauden ilmaiseminen elokuvassa kuvallisin ja äänellisin keinoin

Der Schmarotzer -lyhytelokuva

Anna Kaarina Anttila

Kulttuurialan opinnäytetyö  
Viestinnän koulutusohjelma  
Medianomi (AMK)

TORNIO 2012

## TIIVISTELMÄ

### KEMI-TORNION AMMATTIKORKEAKOULU

Tekijä:	Anttila, Anna Kaarina
Opinnäytetyön nimi:	Kauniita kuvia järkikullan jättömailta. Mielisairauden ilmaiseminen elokuvassa kuvallisin ja äänellisin keinoin.
Sivuja (joista liitteitä):	56 (1 + DVD-tallenne).
<p>Opinnäytetyössäni tarkastelen, kuinka elokuvassa ilmaistaan mielisairautta kuvallisin ja äänellisin keinoin. Tavoitteenani oli laatia tiettävästi ensimmäinen aiheeseen keskittyvä tutkielma. Tutkimukseni havaintoja hyödyntäen kuvasin, leikkasin ja värimäärittelin mielisairausaiheisen lyhytelokuvan.</p> <p>Teoriaosuudessa perehdyn osa-alueittain mielisairauden ilmaisun keinoihin elokuvaesimerkkien avulla. Käsiteltävät osa-alueet ovat kuvaus, leikkaus, väri ja ääni. Lopuksi analysoin myös opinnäyte-elokuvani.</p> <p>Tutkimuskohteena ovat toimineet lukuisat elokuvat, joissa ilmenee mielenterveyshäiriöitä tai jotka ilmaisutyylinä puolesta soveltuvat varteenotettaviksi esimerkeiksi. Näitä elokuvia olen analysoinut tinkimättömällä tarkkaavaisuudella soveltaen elokuva-alan kirjallisuutta ja muun muassa värioppia sekä hivenen psykologiaa.</p> <p>Mielisairauksien kirjo on laaja, ja näkemykset sairaudesta eroavat. Täten niiden elokuvalliseen ilmaisuunkin on erilaisia tyylejä. Toiset niistä pyrkivät realistisesti kuvaamaan sairautta, kun taas toiset taiteellisesti näyttäviin ja erikoisiin ratkaisuihin. Yhteistä näille molemmille tyyleille on kuitenkin klassisen elokuvailmaisun rikkominen. Virheet ovat nyt sallittuja tehokeinoja.</p>	
Asiasanat: elokuvailmaisu, mielenterveyshäiriöt, psyyke, kuvaus, äänikerronta, väri, leikkaus	

## ABSTRACT

### KEMI-TORNIO UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Author:	Anttila, Anna Kaarina
Thesis Title:	Sights from the landfill of sanity. Expressing mental illness in film figuratively and through sound.
Pages (Appendices):	56 (1 + DVD).
<p>In this thesis I examine the ways of expressing mental illness in film figuratively and through sound. My objective is to draw up presumably the first study of this very subject. Utilizing discoveries of my research, I cinematographed, edited and color-graded a short movie of mental illness.</p> <p>I divided the fields of discussion in my thesis to cinematography, editing, color and sound, with specimen films analyzed in every theme. Lastly, analyzed my short movie.</p> <p>As a research source I used a wide number of films concerning mental illness or, films that can be seen as potential examples because of their special look and style. With careful attention I analyzed these films applying cinema literature but also color philosophy and some psychology, for instance.</p> <p>The spectrum of mental disorders is wide and visions of illness vary. Thus, there are different ways and styles in cinema to express mental illness. Some aim to portray the illness realistically, whereas others seek for more artistically imposing and exceptional solutions. However, both ways share the habit of breaking the norms of classical cinema: what is usually considered as a mistake is now a highly allowed device.</p>	
Keywords: cinema, mental disorders, psyche, cinematography, sound narrative, color, movie editing	

## SISÄLLYS

## TIIVISTELMÄ

## ABSTRACT

1 JOHDANTO .....	5
2 KUVAUS .....	8
2.1 Kuvakulmat .....	8
2.2 Kameranliikkeet.....	12
2.3 Sommittelu .....	16
2.4 Objektiivit.....	22
3 LEIKKAUS .....	24
3.1 Tapoja ja tyylejä.....	24
3.2 Efektit .....	28
4 VÄRI .....	30
5 ÄÄNI.....	36
5.1 Musiikki .....	36
5.2 Puhe.....	37
5.3 Tehosteäänet .....	39
5.4 Hiljaisuus.....	40
6 DER SCHMAROTZER -LYHYTELOKUVA .....	42
6.1 Kuvitelmia hulluudesta .....	42
6.2 Ääniä pään sisässä.....	45
LÄHTEET .....	50
LIITELUETTELO.....	55

## 1 JOHDANTO

Elokuva välineenä tarjoaa mahdollisuuden katsella asioita itsellemme uusista näkökulmista. Se, kuinka joku toinen kokee maailman, voidaan esittää elokuvassa. Kuten englantilainen elokuvaohjaaja Joe Wright on sanonut: ”Olen aina ollut sitä mieltä, että elokuva on juuri täydellinen väline mielisairauden tutkimiseen, sillä elokuvassa todella voi leikitellä kuvan ja äänen suhteella luotaessa henkilön näkökulmaa.” (Witmer 2009, 56.)

Viehätys psykiatria-aiheen kuvaamiseen on ollut suosittua elokuvan alkuajoista lähtien. Itse asiassa elokuva ja Sigmund Freudin kehittämä psykoanalyysi ovat samanikäisiä: molempien syntymävuodeksi lasketaan 1895. Elokuvahistorian alkutaipaleella erilaiset psykiatrisen alan harjoittajat olivat suosittuja hahmoja, joskaan he eivät päässeet työnsä ja ammattinsa kannalta kovinkaan realistiseen eli totuudenmukaiseen saati mairittelevaan valoon elokuvissa. Heidät esitettiin usein sangen maagisina hahmoina, jotka olivat enemmän sukua taikureille ja hypnotisteille kuin tosielämän ammatinharjoittajille. Usein nämä psykiatrian alan hahmot olivat vieläpä itse päästään vialla, kuten saksalaisen fantasian kuuluisa henkilöhahmo tohtori Caligari elokuvassa *Tohtori Caligarin kabinetti* (alkup. *Das Cabinet des Dr. Caligari*) vuonna 1920. *Tohtori Caligarin kabinetti* voidaan laskea mielisairausaiheisten elokuvien merkkiteoksiin eritoten mise-en-scènensä ansiosta. Mise-en-scène tarkoittaa sananomukaisesti näytteillepanoa; tapaa, jolla eri elementit on järjestelty ja sisällytetty elokuvaan. *Tohtori Caligarin kabinetin* tapauksessa vaikuttava mise-en-scène rakentuu surrealistisista lavasteista, jotka kuvaavat mitä ilmeisimmin päähenkilön mielenmaisemaa. (Alanen 2007, 11, 15; Andrews 2008, 149.)

Henkilökohtaisesti minua itseäni kiehtoo voimakkaasti tällaiset mielenmaisemien visualisaatiot. Erityisen kiehtovaksi koen havainnollistukset siitä, kuinka jotkut niin sanotusta tavallisuudesta poikkeavat ihmiset aistivat ja kokevat maailman – ihmiset, joiden psyykkinen tai jokin muu herkkyys altistaa aistimaan poikkeuksellisia asioita. Inspiraatio toiminnalliseen opinnäytetyöhöni iti kiinnostuksesta ryhtyä itse kokeilemaan tällaisia mielenmaisemien kuvauksia tulevaisuudessa.

Tutkimuskysymykseni kuuluu: Millä keinoin mielisairautta voidaan ilmaista elokuvassa? Vastaus asettamaani kysymykseen tarjoillaan neljän eri osa-alueen kautta, jotka ovat

kuvaus, leikkaus, väri ja ääni. Vaikka valaisu on hyvin tärkeä osa-alue elokuvassa, jouduin rajaamaan sen pois, jottei työni paisuisi mahdottomiin. Valaisun sijaan valitsin tutkimuskohteeksi värit, koska niille on yleisesti annettu niin vähän huomiota elokuvatuotimissa, ja värien osuus psyyken ilmaisussa on hyvin olennainen esimerkiksi symboliikan sekä tunnetilojen viestijänä. Väri onkin olennaisessa osassa opinnäytetyöni teososassa, *Der Schmarotzer* –lyhytelokuvassa, jossa värimäärittelyllä ilmaistaan päähenkilön mielenterveyden tilaa. Olen tehnyt opinnäyte-elokuvaani paitsi värimäärittelyn, myös kuvannut ja leikannut sen. Toimissani olen hyödyntänyt tutkimuksissa havaitsemiani keinoja mielisairauden ilmaisuun, joita käsitellään tämän kirjallisen työn loppuosiossa.

Lähteinä olen käyttänyt laajalti elokuva-alan kirjallisuutta ja muita alaan liittyviä julkaisuja, kuten *American Cinematographer* –lehden artikkeleita. On huomattava, että mielisairauden ilmaisukeinoista elokuvassa ei ole kummempin julkaistu kirjallisuutta. Rohkenen väittää näin, sillä yhtäkään aiheeseen paneutunutta teosta en onnistunut löytämään parivuotisen tutkimusurakkani aikana; toki läjäpäin kritiikinomaista kirjallisuutta löytyy siitä, missä valossa psykiatriaa esitellään elokuvissa ja kuinka se vastaa psykiatrian todellista luonnetta ja kautta aikain harjoitettuja toimenpiteitä. Edellä mainitut seikat ovat sellaisia, jotka menevät tyystin ohi tutkimusaiheeni. Näin ollen ovat kirjalliset lähteeni toimineet enimmäkseen teknisen käsitteistön avaamisessa, ja joitakin kirjoitettuja elokuva-analyyskejä olen soveltanut sopivan tilanteen tullen.

Lähteistöstä suurin painoarvo annettakoon elokuville, joita olen tutkinut ja jotka toimivat analysoitavina esimerkkeinä tekstissäni havainnollistavien kuvaesimerkkien kera. Välttääkseni sekavuutta olen käyttänyt elokuvista niiden suomenkielisiä käännösnimiä, mikäli teoksella on sellainen – tämä valinta siksi, että jotkut elokuvat tunnetaan kotomaassamme paremmin suomeksi käännetyllä nimellään. Luullakseni myös lauseissa mutkattomasti taipuvia kotimaisia nimiä on selkeämpi lukea. Elokuvan alkuperäisnimen olen sijoittanut sulkeisiin suomenkielisen nimen perään, kun elokuva mainitaan ensimmäisen kerran – tämän johdannon esittelyosuutta lukuun ottamatta.

Opinnäytetyössäni käsiteltävien elokuvien joukko on kirjava, ja siihen mahtuu niin hyvänolonekuvia kuin pahanolonekuvia. Kauniin värikäs ja ajatuksia paremmasta maailmasta herättävä *Amélie* edustaa tavallaan positiivista hulluutta ilmaisunsa kannal-

ta. Sen sijaan Lars von Trierin omasta masennuksesta kumpuava psykoottinen *Antichrist* sekä Koen Mortierin ohjaama manipulaatiota, rappiota ja vakavia psyykenongelmia esittävä *Ex Drummer* eivät mitenkään sovi helppoa katseltavaa -osastolle. Helpolla ei katsojaansa päästä myöskään *Clean, shaven*. Elokuva tosin on sangen mielenkiintoinen filmatisaatio skitsofreniasta. Skitsofrenia ja skitsotyyppiset mielenhäiriöt toistuivat monissa tutkimuskohteinani olleissa elokuvissa. Oirehtimista tavataan elokuvissa *Putoavia enkeleitä*, *Angel Heart*, *Kaunis mieli*, *Loisto*, *Donnie Darko* sekä John Lennonin murhaajan pään sisään uppoavassa elokuvassa *Chapter 27*. Martin Scorsesen ohjaamassa *Suljetussa saarella* päähenkilö on luonut itselleen toisen minän, ja Scorsesen toisessa käsiteltävässä teoksessa, *Lentäjässä* ollaan sairastuttavien neuroosien ja pakkomielteiden äärellä.

Terry Gilliamin elokuvissa liikutaan hulluissa teemoissa, ja näistä teoksista läheisempää tarkastelua saa osakseen rujoa maailmaa lapsen viattomasta näkökulmasta tarkasteleva *Tideland*. Rujo maailma vaanii myös unelmien tavoittelijoita Darren Aronofskyn elokuvassa *Unelmien sielunmessu*, jossa huumausaineista juontuvat psyykenhäiriöt ottavat ylivallan.

Alfred Hitchcockin klassikoista olen sisällyttänyt mukaan korkeanpaikankammosa visualisoivan *Vertigon* (1958) ja mielen arkkitehtuuria talon muodossa esittävän *Psykon* (1960). Listaani mahtuu pari muutakin vanhempien elokuvien kategoriaan luokiteltavaa aikalaisikseen erikoista esimerkkiä, nimittäin David Lynchin kulttielokuva *Eraserhead* (1977) sekä Roman Polanskin *Vuokralainen* (1976). Jälkimmäisenä mainitussa Polanski itse esittää ujoa pankkivirkailijaa, jonka hitaasti etenevä jakomielitauti huipentuu transvestismiin ja itsemurhaan (Polanski 1984, 346).

Osa käsiteltävistä elokuvista pyrkii ilmaisemaan mielisairautta realistisesti, kun taas osa hakee enemmänkin taiteellisessa mielessä vaikuttavuutta ilmaisussaan. Kuitenkin tämä moninainen analysoitavien elokuvien skaala antaa kirjavat eväät mielenhäiriöiden ilmaisuun, ja toivonkin, että tutkimukseni voi olla hyödyksi muille elokuvaopiskelijoille, elokuvantekijöille ja elokuvailmaisusta kiinnostuneille.

## 2 KUVAUS

Mielikuvituksekkuus on hyödyllisin valttikortti kuvauksen kannalta visualisoitaessa mielisairautta, riippuen toki sairaudesta. Masennuksen kuvaukseen sopivat pitkät kuvat ja hitaat kamera-ajot sairauden lamaannuttavasta ja passivoivasta luonteesta johtuen. Mania puolestaan masennuksen vastakohtana vaatii lennokkaita ratkaisuja kuvastaakseen kyseiseen mielialahäiriöön kuuluvaa lujilla kierroksilla käymistä. Kuvatessa työkaluina toimivat sommitelmalliset ja tekniset keinot, joista jälkimmäiseen voidaan luetteloida aiheemme kannalta olennaisimmat: objektiivit, kameran liike ja kuvakulmat.

### 2.1 Kuvakulmat



Kuva 1. Vainoharhaiselle ja naapuriensa alistamalle Trelkovskylle tapahtuu outoja asioita – tai sitten kaikki tapahtuu vain hänen päässään. Alistava yläkulmakuva. (*Vuokralainen*)

Kuvakulma eli kamerakulma tarkoittaa korkeustasoa ja suuntaa, mistä kuvataan. Kuvakulma määrittää, miltä korkeudelta katsoja tulee näkemään kuvassa esiintyvät asiat. Näin ollen valitulla kulmalla voidaan esimerkiksi luoda tunnelmaa, ilmaista henkilön arvoasemaa ja antaa yksittäisille esineille erityistä painoarvoa. Kuvakulmaa ei tule sotkea kuvauskulmaan, joka on eri käsite; kuvauskulma tarkoittaa kameran objektiivin määrittämää kulmaa, joka rajaa näkyvästä kohteesta kuvaan tietyn suuruisen alan. (Juntunen 1997, 56.)



Tavanomainen ja tasa-arvoinen kuvakulma sijoitetaan kuvassa olevan henkilön silmäntasolle. Jos henkilöä kuvataan alakulmasta, hänelle annetaan kuvakerronnallisesti valta-asema; sitä vastoin, jos henkilöä kuvataan yläkulmasta, hänen asemansa on alistuva tai alistettu (kuva 1). Yksi selkeästi suosituimmista keinoista ilmaista mielenterveyshäiriötä on leikitellä kuvakulmilla. Mitä erikoisempi kuvakulma, sitä voimakkaampi on katsojalle välittyvä outouden tunne.

Klassisten normien mukaan kamera on sijoitettava horisonttiin nähden suoraan. Roy Thompson valistaakin teoksessaan *Grammar of the Shot* (1998, 118), ettei kuvaajan tulisi missään nimessä menetellä niin, että itse kuva on huomiota kiinnittävämpi kuin siinä esiintyvä toiminta tai näyttelijä. Tällä viitataan kallistettuihin kuvakulmiin, joissa horisontti on vinossa.

Kallistettu kuvakulma ei silti ole mitenkään uusi ilmiö. Sillä on monta nimitystä englanninkielessä, joista käytetyin lienee Dutch angle. Muita nimityksiä ovat canted angle, oblique angle, German angle sekä Batman angle. Suomenkielinen nimi sille on vinokulma. Yksi tunnetuimpia ensikokeiluja vinokulmalle on neuvostoliittolaisen ohjaaja Dziga Vertovin kokeellinen dokumentti *Man with a Movie Camera* vuodelta 1929. Samoihin aikoihin, 1920–30-luvuilla Saksassa kukoisti ekspressionistinen taidesuuntaus, jolloin elokuvissa laajalti suosittiin kallistettuja kuvakulmia ilmaisemaan hulluutta, levottomuutta ja hämmennystä. Nimitys Dutch angle juontuu sekaannuksesta: *deutsch* viittaa saksalaiseen ja näin ollen Saksan ekspressionismiin, kun taas sanaa *dutch* merkitsee tanskalaista, joskin on sanana hyvin samankaltainen. Nykypäivänä yksi kuuluisimmista kallistettuja kuvakulmia elokuvissaan alati suosivista ohjaajista on Terry Gilliam. Luodakseen surrealistista psyykkisen levottomuuden ilmapiiriä ja epätasapainossa olevan maailman tunnelmaa Gilliam käyttää elokuvissaan usein epätavallisia kuvakulmia, erityisesti ala-, ylä- ja vinokulmaa. Näitä nähdään runsaasti muun muassa elokuvissa *The Fisher King* (1991), *12 Apinaa* (alkup. *12 Monkeys* 1995) ja *Tideland* (2005). (Wikipedia 2012b, hakupäivä 1.2.2012.)

Leikkisästi elämän karuudella ilotteleva *Tideland* ei itsessään kerro mielisairaudesta, mutta elokuvan maailma henkii puhdasta hulluutta. Lapsen taianomaisesta ja mielikuvi-  
tukseksikaasta näkökulmasta tarkastellaan ympäröivää kaikkeutta, johon sulkeutuu muun

muassa inestiiä, huumekuolemia, orpoutta ja ihmisruumiiden täyttämistä – kaikki tämä on silti melko kauniisti esitetty. Kuten Gilliamin tyyliin sopii, on elokuva uskollinen surrealismille ja taiteellisille ratkaisuille kuvakulmien suhteen. Kamera on kallellaan lähes koko elokuvan ajan, kallistuen yleensä sitä enemmän mitä jännittävämpi tai hullunkurisempi hetki on käsillä. Alla olevassa kuvaesimerkissä nähdään yksi tällainen tilanne: hellyydenosoituksia vaihtavat 9-vuotias päähenkilö Jeliza-Rose sekä aikuinen, joskin aivolobotomian jäljiltä lapsen tasolle taantunut Dickens. Vinksautunut horisontti pukee tilannetta kaikessa absurdiudessaan, sillä rakkaustarinaa maustaa härski ainesosa: Jeliza-Rose ja Dickens ovat tietämättään sisaruksia (kuva 2).

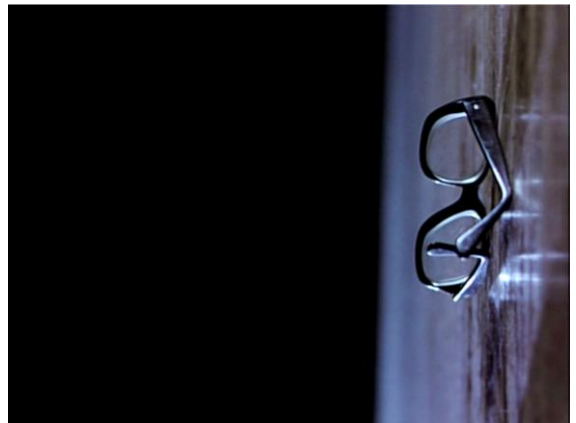
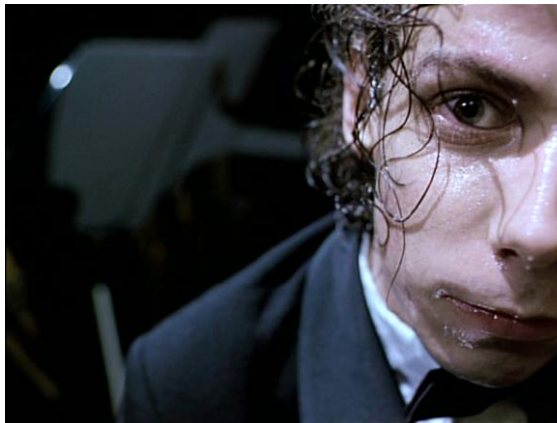


Kuva 2. Sisarusrakkautta vinokulmasta esitettynä; horisonttikin kallistuu tilanteen järjetömyydestä. (*Tideland*)



Kuva 3. Omissa maailmoissaan elävää Amélieta kuvataan usein vinokulmasta. (*Amélie*)

Vinokulmaa nähdään *Tidelandiin* verraten yhtä runsaanlaisesti Jean-Pierre Jeunetin visuaalisesti häkellyttävässä elokuvateoksessa *Amélie* (alkup. *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* 2001). Vaikka tämäkään elokuva ei edusta mielisairautta, on elokuvan sisäinen maailma sangen hullunkurinen, mikä tulee selkeästi esille myös erikoislaatussa ilmaisussa. Nähdäkseni kallistettujen kuvakulmien tehtävänä on luoda katsojalle tunnelmaa ja ajatusta siitä, että Amélie elelee omissa maailmoissaan, joissa realismi on harvoin kylässä käyvä vieras (kuva 3).



Kuvat 4 & 5. Pianisti David Helfgott ja hänen silmälasinsa lojumassa lattialla mielen-terveyden romahduttaneen konsertin päätteeksi, baijerilaisesta kuvakulmasta esitettynä. (*Loisto*)

Vinokulmaa vielä dramaattisemman vaikutelman antaa niin kutsuttu baijerilainen kuvakulma (engl. bavarian angle). Kyseisessä kuvakulmassa kameraa on käännetty noin 90 astetta normaaliasennostaan jommallekummalle sivulle, jonka seurauksena vaakasuorat linjat muuttuvat pystysuoriksi. Kuva muistuttaa pystysuoraan otettua valokuvaa, joka näytetään katsojalle vaakasuorassa eli väärinpäin. Mainio esimerkki baijerilaisen kuvakulman hyödyntämisestä nähdään skitsoaffektiivisestä mielenhäiriöstä kärsivän pianisti David Helfgottin tosielämään pohjautuvassa Scott Hicksin ohjaamassa elokuvassa *Loisto* (alkup. *Shine* 1996). Kohtauksessa, jossa Helfgott esittää täydelle konserttisalille maailman vaikeimpiin opeteltaviin ja ylipäättään soitettaviin lukeutuvan kappaleen, hän romahtaa lattialle koitoksen päätteeksi. Kohtauksen kaksi viimeistä kuvaa näytetään baijerilaisesta kuvakulmasta: lattialle mätkähtävä Helfgott, jonka silmät jäävät tuijottamaan kuin tyhjyyteen; vastakuvanaan lattialla lojuvat silmälasit, molemmat näistä siis pystysuunnassa kuvattuina (kuvat 4 & 5). Kuvien jälkeen tulee siirtymä Helfgottin sähköshokkihoitoihin psykiatrisessa laitoksessa.

Edellä mainitussa kohtauksessa ennen romahtamista Helfgottin soitantaa näytetään vaihtelevista kuvakulmista, jotka luovat sekavuuden tunnetta. Vaikuttavien baijerilaisten kuvakulmien lisäksi dramaattisuutta luodaan jyrkillä alakulmakuvilla hikisenä piana hakkaavasta Helfgottista, ja väliin hänen hullun lailla liikehtiviä käsiään kuvataan vinoista kulmista. Kohtauksen erikoiset kuvakulmat poikkeavat elokuvan muusta tyylistä – täten draamankaaren käännekohtana toimiva psyykosinomainen tilanne on hyvin voimallinen.

Yksi mielipuolisimmista tutkimukseeni sisältyneistä elokuvista on raa'an väkivaltainen, irvokkailla teemoilla vitsaileva *Ex drummer* (Koen Mortier 2007). Elokuvan visuaalinen ilmaisu pitää sisällään kiinnostavia ja erinomaisesti psyyken epätasapainoisuutta kuvaavia ratkaisuja, joista kuvakulmien osalta huomiota herättävimpiä ovat hahmo Koen De Geyterin asuntokohtaukset. Äärimmäisen väkivaltainen ja aggressiivinen Koen kuvataan asunnossaan aina ylösalaisin, kävelemässä katossa (kuva 6). Kuvan kääntäminen väärinpäin on aina radikaali keino, mikä rujon *Ex drummerin* tapauksessa palvelee tarkoitustaan täydellisesti.

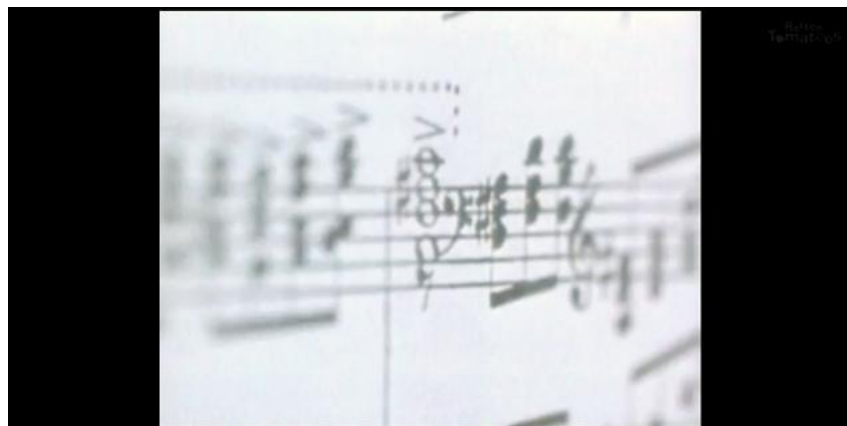


Kuva 6. Vakavista psyykkisistä ongelmista kärsivä Koen De Geyter kuvataan asunnol-  
laan aina ylösalaisin. (*Ex drummer*)

## 2.2 Kameranliikkeet

Kameraa on mahdollista liikuttaa käsivaralla tai jalustalla sekä erilaisten kameravaunujen ja nostureiden avulla (Juntunen 1997, 166). Kameranliikkeiksi luetaan kamera-ajot, panorointi, tiltaaminen, zoomaus ja myös käsivarakuvaukset, josta aiheutuva epävakaa liike tai värinä tuo kuvaan omanlaistansa eloa, mikä on omiaan tunnepitoisten tilanteiden ilmaisussa.

Kamera-ajoilla voidaan kuvastaa henkilön ylikierroksilla käyvää psyykeä tai luoda uhatun olemisen tunnetta, jolloin ajot ovat mainio konsti manian tai psykoosin visualisointiin. Kameralla voidaan kiertää hahmoa eri suunnista, kamerakulmista, eri kiertoradoilla ja nopeuksilla. Tällaista menetelmää on käytetty *Loistossa*, kun kuvataan David Helfgottia harjoittelemassa maailman vaikeimmaksi luonnehdittua Rachmaninoffin pianokonsertto nro 3:sta. Huimaavilla kamera-ajoilla kierretään Helfgottia ja pianoa eri suunnista ja kulmista, mikä mielestäni kuvastaa hänen uppoutumista Rachmaninoffin kappaletta koskevan pakkomielteeseensä pyörteisiin. Sitä visualisoivat myös erikoislähikuvat nuottiviivastosta, jotka on kuvattu suurella suljinaukolla ja kameralla sivusuuntaan ajaen. Suuri suljinaukko jättää vain pienen alueen kuvasta teräväksi kaiken muun ollessa sumeaa. Näitä nuottiajoja nähdään kohtauksessa kaksi. Ensimmäinen on nopeudeltaan vielä sopiva, jolloin terävyysalue erotetaan kuvasta, mutta toisessa ajossa vauhti on kiihtynyt siinä määrin ettei terävää aluetta ehdi nähdä, vaan koko nuottiviivasto on epäselvää, ohivilisevää mössöä (kuva 7). Tämä Helfgottin harjoittelukohtaus ennakoiki itse konserttikohtauksessa tapahtuvaa psyykkistä romahdusta.



Kuva 7. Pieni syväterävyysalue hädän tuskin erottuu kamera-ajon vauhdissa. (*Loisto*)

Darren Aronofskyn ohjaama *Unelmien sielunmessun* (alkup. *Requiem for a Dream* 2000) voi sanoa olevan elokuva unelmien tavoittelusta, jonka käänköpuolena ovat ob-

sessio ja elämän turmeltuminen. Elokuvassa seurataan neljää henkilöä, joista yksi on Sara Goldfarb, yksinäinen leski. Saran pakkomielteeksi muodostuu laihduttaminen; hän haluaa mahtua jälleen vanhaan punaiseen mekkoonsa saatuaan puhelun, jossa ilmoitetaan hänen voittaneen esiintymisen televisio-ohjelmassa. Painonpudotus alkaa sujua laihdutuspillereiden avulla. Sara napsii pillereitä kuin karamelleja, maanisin seurauksin.

*Unelmien sielunmessun* yksi maanisuutta visualisoivista kohtauksista on ”hullu siivouskohtaus”, kuten ohjaaja Aronofsky itse sitä nimittää. Kyseinen kohtaus on kuvattu time-lapse-tekniikalla robottikameran avulla: kamera ottaa kuvan muutaman sekunnin välein ja liikkuu kuvien välissä aina pykälän eteenpäin sivusuunnassa lavastehuoneiden edestä. Näin on saatu tehtyä otos, jossa kamera ajaa sivusuunnassa asunnon poikki, kun Sara siivoaa pikavauhdilla koko huushollin. Otoksen kuvaaminen vei 40 minuuttia, ja itse valmis kohtaus on 25 sekunnin mittainen. (Aronofsky 2000.)

Kamerazoomilla, jota toisinaan nimitetään optiseksi ajoksi, tarkoitetaan zoom-objektiivilla toteutettavaa kohteen lähestymistä tai siitä loittonemista (Juntunen 1997, 168). Zoomaamalla ulospäin voidaan kuva-alasta paljastaa jotakin uutta. Sisäänpäin zoomatessa tarkoituksena on usein kiinnittää katsojan huomio johonkin yksityiskohtaan tai jos esimerkiksi dialogin aikana zoomataan kohti henkilöä, halutaan ilmaista tunnetta, kuten järkytystä tai kiihtymystä.

Alfred Hitchcock onnistui pitkäaikaisen pohdinnan jälkeen kehittämään elokuvaansa *Vertigo – punainen kyynel* (1958) erityisen tekniikan, jolla hän visualisoi korkeanpaikankammoa. Tämän tekniikan avulla saatiin huimaavia näkökulmakuviä päähenkilön kurkatessa alaspäin kellotornin portaissa. Tekniikka on nimetty elokuvan mukaan vertigozoomiksi (englanniksi vertigo zoom, vertigo shot, vertigo effect).

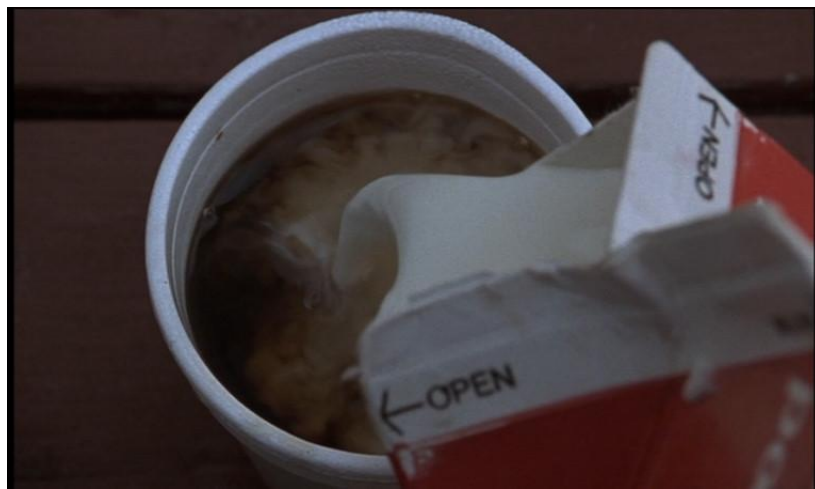
Vertigozoom voidaan tehdä zoom-objektiivin ja kamera-ajon avulla. Objektiivilla zoomataan sisäänpäin samalla kun kameraa vedetään taaksepäin – tämä voidaan tehdä myös toisinpäin. Huolellisella toiminnalla kuvan raja-alue säilyy tismalleen samana ja samaan aikaan kuvan syvyysvaikutelma muuttuu. Kuvan perspektiiviä joko litistetään tai venytetään haitarin tapaan, mikä luo hyvin vääristynyttä tilan tuntua. (Mamer 2009, 25.) Korkeanpaikankammokuvauksen lisäksi vertigozoom on vääristyvän perspektiivin ansiosta oivallinen tehokeino visualisoitaessa harha-aistimuksia. Tekniikkaa voi käyttää

tunteen ilmaisijanakin siinä tapauksessa, kun kuvassa on henkilö ja tausta hänen ympärillään vääristyvät. Tällainen kuva voi ilmaista kansakielisestisesti ilmaistuna hulluksi tulemistä, tai ennakoida hetkeä juuri ennen kontrolloimattoman aggression purkautumista.

Käsivarakuvausta on arvosteltu kautta aikain amatöörimäiseksi kuvaustyyliksi ja sen on syytetty aiheuttavan katsojissa pahoinvointia. Jotkut elokuvantekijät kuitenkin hakevat teoksiinsa juuri sellaisia elementtejä, jotka saavat katsojan voimaan pahoin. Rohkenen väittää, että Lars von Trier kernaasti kuuluu näihin elokuvaohjaajiin, ainakin mitä tulee hänen elokuvaansa *Antichrist* (2010). Itse koen *Antichristin* elokuvan mittaisena psykoosina; tarina lähtee liikkeelle pariskunnan traumauttavasta kokemuksesta, joka laukaisee naisessa psyykoottiseksi kehittyvän masennustilan. Dokumentaarisen ilmaisutyylin ystävänä Trier on käyttänyt teoksessaan paljon heiluvia ja täriseviä käsivarakuvia, mitkä paitsi tuovat elokuvalla dokumenttimaista näköä ja tuntua, myös viestittävät erilaisia emotioita: epävakautta, pelkoa, masennusta, vihaa, väkivaltaisuutta, ahdistusta ja hysteriaa. Kuvan epävakauden voi kokea rinnastuksena päähenkilöiden parisuhteen tilalle sekä naisen horjuvalle mielenterveydelle ja todellisuudentajulle. Henkinen pahoinvointi välittyy katsojalle, ja heiluvan kuvan katsominen antaa osansa myös fyysisen pahoinvoinnin kokemiseen.

Amerikkalainen Lodge Kerrigan tuntee hankin konstit tarkoitukselliseen pahanolon välittämiseen. Kerrigan tuli 1990-luvulla tunnetuksi elokuvantekijänä, jonka radikaali visuaalinen tyyli haastoi Hollywoodin paitsi esteettiset, myös kerronnalliset tottumukset. *Clean, Shaven* (1995) on visualisaatio skitsofreenikon häiriintyneestä maailmasta. Päähenkilö Peter Winter yrittää epätoivoisesti kaapata tyttärensä takaisin itselleen tämän adoptioperheeltä. Suunnitelmaa hankaloittaa Peterin vaikea skitsofrenia, joka alituisen muuntaa ympäröivän maailman näkyjen ja äänien piinaavaksi kauhunäyttämöksi. (Charbonneau 2002, 295.) Elokuvassa on useita käsivaralla kuvattuja otoksia tilanteissa, joissa Peterin skitsofrenia oireilee. Liikettä on hyödynnetty katsojan kannalta pahoinvointia aiheuttavana tekijänä esimerkiksi lukuisissa kamera-ajoissa, joissa kamera on sijoitettu autoon kuvaten risteileviä voimalinjoja ja ohivilahtelevia katuvaloja tai maisemaa, joka näkyy auton takaikkunasta. Kuvien tärinä ja epävakaus yhdistettynä epätavalliseen kuvakulmaan sekä häiriintyneeseen ja raastavaan äänimaailmaan saavat aikaan epäterveen tuntuksen yhdistelmän.

*Clean, Shaven* esittää panorointikuvalla mielenkiintoisesti klassisen ajatuksen yleisesti skitsofreeniaan liitettävistä sivupersoonista. Näemme ensin laajassa kokokuvassa Peterin pysähtyvän autolla maantien varressa olevalle kioskille. Hän ostaa jotakin. Seuraavaksi näytetään yläkulmakuva kahvikupista, johon kaadetaan maitoa. Kuvan rajausta on hyvin tiukka ja syystä, sillä kohta panoroidaan vasemmalle, mistä odottamattomasti paljastuu toinen kahvikuppi. Siihenkin kaadetaan maitoa, ja vielä kolmanteen kahviin, joka paljastuu jälleen panoroitaessa lisää vasemmalle. Peter juo vuorotellen kaikista kupeista. Näin ollen hän tarjoaa kahvia jokaiselle persoonalleen (kuva 8).



Kuva 8. Tiukka lähikuva kahvikupista säilyttää salaisuuden, joka paljastuu panoroitaessa kameraa vasemmalle. (*Clean, Shaven*)

### 2.3 Sommittelu

Sommitellessa kuvaa tulee ottaa huomioon rajausta, kuvakoko sekä kuvassa näkyvä toiminta ja kohteiden sijoittuminen. Kuvaan voi sisällyttää symboliikkaa, ja näkyvissä olevan tilan voi käyttää tai jättää sen avaraksi riippuen siitä, mitä kuvalla haluaa viestiä.

Chris Rodley kirjoittaa elokuvaohjaaja David Lynchin suhteesta tilapelkoon teoksessa *Lynch on Lynch* (2005). Hän kertoo Lynchin kokeneen nuorena paniikkia suurkaupungissa. Luultavasti David on saanut tästä aineksia elokuvissansa ilmenevään tilapelkoon, jonka huomaa hänen tyylistään rajata CinemaScope-kuva. *Lost Highwayn* (1997) Fred Madisonin kaltaiset oman elämänsä epävarmaan maastoon juuttuneet henkilöhahmot on



saarrettu tyhjällä tilalla. *Eraserheadin* (1977) varovaisella Henryllä puolestaan on sopeutumisvaikeuksia missä hyvänsä ympäristössä (kuva 9). (Rodley 2005, 11.)



Kuva 9. Tyhjä tila Lynchin elokuvien henkilöhahmojen ympärillä viittaa tilapelkoon. Kuva elokuvasta *Eraserhead*.

Samankaltaista periaatetta lienee ammennettu elokuvan *Clean, Shaven* kohtauksessa, jossa näemme päähenkilön ensi kertaa. Hän on kyyristyneenä sellin nurkassa ja kuvassa on runsaasti tilaa hänen ympärillään, aivan kuin seinillä olisi valta (kuva 10).

Objektien sijoittelulla voidaan esimerkiksi korostaa näiden tärkeyttä tai vääristää niiden kokoa. Näin on menetelty *Tidelandissa*, jossa yksinäisen Jeliza-Rosen ainoita ystäviä ovat nuket – tai oikeastaan vain niiden päät. Jeliza-Rose kuljettaa nukenpäitä mukanaan ja juttelee niille, sekä vastaa heidän puolestaan. Kullakin päällä on oma nimensä ja persoonansa. Yksi pää on selvästi ylitse muiden Jeliza-Rosen suosiossa, ja tätä onkin ilmennetty kohtauksessa, jossa Jeliza-Rose tuntee huonoa omatuntoa jätettyään Mystique-nuken kotiin seikkailujensa ajaksi. Pieni nukenpää on asetettu niin lähelle kameraa, että se näyttää suurelta, ihmisen pään kokoiselta. Jeliza-Rose on sijoitettu kuva-alaan kauemmaksi (kuva 11).



Kuva 10. Peter Winter ääniharhojen ahdistamana. (*Clean, Shaven*)



Kuva 11. Nukenpää edustavat yksinäiselle Jeliza-Roselle ihmisenkorvikkeita. Erityisesti Mystique-nuken tärkeyttä Jeliza-Roselle esitetään tämäntyylisen kuvasommitelmien kautta, joissa nukun pään koko vääristyy. (*Tideland*)

Sangen mielenkiintoista esineiden suuruudella leikittelyä nähdään myös Roman Polanskin elokuvassa *Vuokralainen* (alkup. *Le Locataire*). Polanski itse esittää päähenkilö Trelkovskya, ” -- ujoa puolalaissyntyistä pankkivirkailijaa, jonka hitaasti etenevä jakomielitauti huipentuu transvestismiin ja itsemurhaan” (Polanski 1984, 346). Surrealistisessa yökohtauksessa, joka on nimetty *Le délire hallucinatoire de Trelkovsky* eli ”Trelkovskyn harhainen houretila”, huonekalut ovat muuttuneet jättiläismäisiksi sillä välin kun Trelkovsky käy asuntonsa ulkopuolella. Tätä ennen hän makaa sängyssään hampaitaan kalistellen, ja rupeaa kurkottamaan sänkynsä vierellä olevalta tuolilta vesilasia,

mutta ei saa vesilasista otetta, koska koko tuoli houkuttelevine vesipullo- ja vesilasiase-  
telmineen onkin pelkkä pahvinen kuva. Tämä on hämmentävä hetki, sillä katsojankin  
silmään tuoli ja sen antimet näyttävät aidoilta. Kaksiulotteisuuden huomaa vasta, kun  
Trelkovskyn käsi haparoi juomalasin ja vesipullon päällä. Tähän samaan oivaltavasti  
toteutettuun hallusinointikohtaukseen sisältyy vielä tilanne, jossa Trelkovsky näkee it-  
sensä katsomassa oman asuntonsa ikkunasta itseään takaisin (kuva 12). Mielestäni koko  
kohtaus on vaikuttavimpia näkemiäni mielenhäiriöiden visualisointeja.



Kuva 12. Trelkovsky vastaan Trelkovsky. (Vuokralainen)

Elokuissa tilanteet, joissa henkilö katsoo itseään, ovat melko intensiivisiä ja saavat  
kaiken pysähtymään hetkeksi. Mielenterveyselokuvia ajatellessa näihin hetkiin sisältyy  
usein viesti persoonan jakautumisesta. John Lennonin murhaajan, Mark Chapmanin  
viimeisiä päiviä ennen verityötä kuvaileva elokuva *Chapter 27* (J.P. Schaefer 2007)  
ilmaisee monin tavoin murhaajan psyyken tilaa. Yksi näistä on kohtaus, jossa skitso-  
freeninen murhaaja Mark Chapman tekee päätöksensä Lennonin hengenriiston suhteen.  
Koko kohtaus on kuvattu paljolti peilin kautta. Chapman tekee valmistelut: asettelee  
kaiken vähäisen omaisuutensa esille hotellihuoneensa pöydälle poliiseja ja mediaa var-  
ten, katsoo kuinka ase tulee sijoittaa takin taskuun jottei se näy ja harjoittelee vielä am-  
pumistilannetta. Kohtauksessa nähdään myös elokuvan ainoa hetki, jolloin Chapman on  
ilman silmälaseja peilin edessä. Koska peilin reunoja ei näy, on kuin Chapmaneja olisi  
kuvassa kaksi. Hän katsoo kuin alastonta itseään peilin kautta silmiin hyvän aikaa. He

ovat päätöksensä tehneet: Chapman ja hänen *Sieppari ruispellossa* –kirjasta syntynyt toinen persoonansa, Holden Caulfield. He haluavat kirjoittaa kirjan 27. luvun John Lennonin verellä.

Peili on usein käytetty keino etenkin skitsofrenian symboloimiseen. *Kaunis mieli* –elokuvan (alkup. *A Beautiful Mind*, Ron Howard 2001) John Nashin psyykeä kuvaillaan otoksessa, jossa hän vie ulkoroskikseen tilanteeseen turhautuneen vaimonsa särkemän peilin palat. Sirpaleista näkyy Nashin kuvajainen. Myös Harry Angelin psyykentilaa on esitetty särkyneen peilin kautta elokuvassa *Angel Heart* (Alan Parker 1987). Harry ei itse tiedosta olevansa skitsofreenikko, mutta katsojalle annetaan suora symbolinen vihje tulevasta paljastuksesta (kuva 13).



Kuva 13. Pirstaloitunut peili symboloi Harry Angelin psyykeä. (*Angel Heart*)

Symboliikka tarjoaa loputtomasti mielikuvituksekkaita ratkaisuja kuvakerrontaan. Marketin kuvankehityspisteessä vuosikaudet työskennelleen Sy Parrishin suhtautumista potkuihin ilmaistaan *Tunnin kuvassa* (alkup. *One Hour Photo* 2002) valokuvalla, jonka Sy poimii työpisteensä lattialta. Hän kääntää valkoinen eli nurja puoli ylöspäin olleen valokuvan toisinpäin, mutta kuva on siltäkin puolelta valkoinen. Sy jää tuijottamaan tyhjää valokuvaa. Elokuvan muuhun kontekstiin yhdistettynä tyhjä valokuva varmasti kuvastaa paitsi Syn tyhjyyden tunnetta työpaikan menetyksen takia, voi sitä ajatella myös aika karneana ja pahaenteisenä elementtinä, sillä tähän asti Syste on annettu katsojalle käsitystä uhkaavana hahmona, joka vain odottaa sopivaa hetkeä murhateolle.



Kuva 14. Norman Batesin talo edustaa mielen arkkitehtuuria elokuvassa *Psyko*.

Syvennemmille tasoille symboliikassa mennään Alfred Hitchcockin klassikkoelokuvassa *Psyko* (alkup. *Psycho* 1960), kun pureudutaan ajatukseen talosta ihmisen mielen arkkitehtuurin kuvaajana. Tilda Maria Forselius kirjoittaa esseessään *Vetoa kellarista – kauheat talot ja niiden salaisuudet* (1989) *Psyko*-talon edustavan psykopaattisen motellinpitäjän, Norman Batesin mieltä (kuva 14). Batesin persoona on jakautunut kahtia, vuorotellen dominoivan äidin ja alistuvan pojan rooleissa. Forseliuksen mukaan Hitchcock kuvaa talon Batesin persoonien yhteisenä ruumiina, pahuuden rinnakkaiselona. Tämä tulee esille esimerkiksi kun motellin asiakas Marion Crane kuulee äidin ja pojan riitelyn motellihuoneeseensa. Marion katsoo ulos ikkunasta taloa, kun pojan ja äidin välinen kiivas dialogi jatkuu; tällöin puhuvana subjektina toimii talo itse. Sittemmin murhatuksi tulleen Marionin sisar Lila saapuu tutkimaan taloa epäillessään, että Batesin äiti saattaa tietää jotakin sisaren merkilliseen katoamiseen liittyvää. Lilan livahtaminen psykopaatin taloon vie katsojan jännityksen täyttämälle vaellukselle erilaisten tasojen ja tietoisuuden kerrostumien välillä. Neutraalista pohjakerroksesta johtavat portaavat ylös, jossa sijaitsevat äidin makuuhuone ja pojan huone. Yläkerran huoneet edustavat Batesin molempia persoonia ja kuolleeseen äitiin liittyvää muistoa, jota Bates vaalii salaa haluamatta kohdata totuutta. Hän on murhannut äitinsä jo kymmenen vuotta sitten, mutta pitää äitiään elossa mielessään, persoonan jakaumana. Talon hedelmäkellarista Lila löytää Batesin äidin muumioituneen, täytetyn ruumiin, jonne kauhistuttavan löydön hetkellä Norman Bates ryntää äidikseen pukeutuneena veitsi kädessään. On ilmeistä, että tämän paljas-



tuksen on tapahduttava kellarikerroksessa, joka viittaa alitajuntaan. (Forselius 1989, 83–84.)

## 2.4 Objektiivit

Koska mielisairauksiin liitetään vääristynyt maailman kokeminen, mittasuhteita ja suoria linjoja vääristävät objektiivit ovat suosittuja mielenhäiriöjaksojen kuvaamisessa. Kalansilmäobjektiivi ja laajakulmaobjektiivi sopivat vääristävien ominaisuuksiensa puolesta tähän tarkoitukseen mainiosti.



Kuva 15. Harhainen Sara Goldfarb *Unelmien sielunmessussa*. Kalansilmälinssi aiheuttaa kuvaan niin kutsuttua tynnyrivääristymää, jossa suorat linjat taipuvat.

Kalansilmä (engl. fish-eye) on erittäin laajakulmainen objektiivi, joka vääristää kameran läheisyydessä olevat kohteet, taivuttavat suorat linjat kuten horisontin sekä saa tilat ja maisemat näyttämään laajemmilta linssin kuperan, kalan silmää muistuttavan rakenteensa ansiosta (Beaver 2006, 99). Tutkimuksissani huomasin, että kalansilmää on tapana käyttää hallusinaatioiden eli harha-aistimusten ilmaisussa, sillä linssin tekemä efekti tekee kuvattavista asioista surrealistisen näköisiä (kuva 15).



Kuva 16. Laajakulmaobjektiivi luo irrationaaliset mittasuhteet kauhunhetkeen. (*Amélie*)

Laajakulmaobjektiivi saa sekin asiat näyttämään epäsuhtaisilta vääristäen mittasuhteita ja suoria linjoja, joskin tekee sen hillitymmin kuin kalansilmä. *Améliessa* laajakulmaa on käytetty esimerkiksi ilmaisemaan suurta järkytystä ja kauhistusta tilanteessa, jossa pikku-Amélie luulee aiheuttaneensa kaikki uutisissa näytettävät maailman kauheet, ilkeän naapurinsedän kohtuuttoman letkauksen johdosta (kuva 16). Syvyysvaikutelmassa on aistittavissa jotakin samaa kuin *Vertigon* zoom-kuvassa, tässä vain ilman sitä zoomaavaa liikettä.

Ei silti kaiken mielenhäiriöiden kuvauksen tarvitse suinkaan olla vääristävällä linssillä toteutettua. *Chapter 27* sisältää suureksi osaksi kauko- eli teleobjektiivilla kuvattuja otoksia, joissa Chapman näkyy usein lähikuvassa ja tausta on sumea. Näin mennään ikään kuin henkilön pään sisään, sulkeudutaan sinne muulta maailmalta.

### 3 LEIKKAUS

Elokuvan leikkauksella tarkoitetaan otosten järjestämistä elokuvallisiksi ja tavallisesti jatkuvuutta toteuttaviksi kohtauksiksi. (Juntunen 1997, 168.) Ilmaistessa mielenhäiriöt ei ole tarpeen karttaa yleisesti paheksuttavia ja virheiksi tulkittavia leikkaustapoja, kuten esimerkiksi hyppyleikkausta. Seuraavassa kerroin joitakin esimerkkejä siitä, kuinka leikkaustyyliä ja leikkaustapoja käytetään psyykenhäiriöitä kuvatessa.

#### 3.1 Tapoja ja tyyliä

Leikkauksen tehtävänä on toimia tarinan kuljettajana, joten leikkaustyylin valinta vaikuttaa elokuvaan ratkaisevasti (Juntunen 1997, 169). On kuitenkin huomattava, että leikkauksella voidaan luoda koko elokuvalle mielisairautta myötäilevä tyyli, tai sitten tietyille kohtauksille joissa psyyken epätasapainoa ilmenee, voidaan luoda erilaisilla leikkaustavoilla omanlaisensa, elokuvan muusta ilmaisusta poikkeava tyyli.

Esimerkiksi *Chapter 27* noudattaa tyyliissään jatkuvuusleikkausta. Kyseisen leikkaustyylin tarkoituksena on säilyttää jatkuvuus ja toiminnan eteneminen tarinassa näennäisen keskeytymättömästi: tarinaa pyritään viemään jouhevasti eteenpäin ilman, että katsoja huomaa kuvien vaihtumista. Tämä tyyli edustaa klassista Hollywood-leikkausta. Kuitenkin mainittu esimerkkielokuva sisältää kohtauksia, joissa tehokeinon omaisesti leikkaustyyliä rikotaan selvästi psyykenhäiriötä ilmaistessa. Tämä tapahtuu hyppyleikkausta, takaumia ja ilmaisullista leikkausta hyödyntäen. John Lennonin murhaa edeltävässä kohtauksessa Mark Chapman käy taistelun itseään vastaan – kuin kaksi persoonaa hänessä kamppailisivat. Toinen persoona haluaa murhata Lennonin, ja toinen on sitä vastaan. Eri otoksia on sekoitettu keskenään hyppyleikkaustekniikalla. Hyppyleikkaustekniikka tarkoittaa tapahtuman lyhentämistä kohtauksen sisällä tai hyppäämistä ajallisesti toiminnasta toiseen synnyttäen virheellisen näköisen sijoituksen. Vaikka hyppyleikkausta usein paheksutaan siksi, että se näyttää virheleikkaukselta, toimii kyseinen tekniikka psyyken häiriintymistilaa kuvastaessa erinomaisesti. *Chapter 27:ssä* on siis sekoitettu hyppyleikkauksilla kohtaukseen kuvia, joissa Chapman vuoroin huutaa itselleen, vaikeroi, kuiskailee, mutisee sekä kääkee ja moittii itseään. (Juntunen 1997, 169–172.)



Ilmaisullinen leikkaus merkitsee sitä, että keskenään tarkoituksellisesti yhteensopimattomia kuvia leikataan samaan kohtaukseen. Kuvien lopullinen merkitys muodostuu katsojan mielessä, kun hän yhdistää kuvien sanomaa toisiinsa. Edellä mainitussa kohtauksessa on ilmaisullisen leikkauksen tyyliin käytetty kuvia karusellista ja ruispellostä, jonka vilja lainehtii kuin myrskyävä meri tuulen voimasta. Välillä näytetään lyhyitä takaumia, eli aikaisemmin tapahtuneita asioita (Juntunen 1997, 172), esimerkiksi Chapmania osoittamassa aseella hotellihuoneessaan seinään, jonka takana metelöi miespariskunta. Psykoottinen taisto rauhoittuu takaumaan, jossa näytetään pikkupoikaa tasapainottelemassa kädet levällään ja laulamassa *Sieppari ruispellossa* -laulua. Tämä kuva vaihtuu nykyhetkeen, jossa Chapman matkii tuota aiemmin kadulla näkemäänsä poikaa.

Ilmaisullinen leikkaus on sikäli vastakohta jatkuvuusleikkaukselle, että siinä, kuten mainittua, kuvat ovat tarkoituksellisesti yhteensopimattomia. Tämä leikkaustyyli on hyvin tehokas ja suosittu mielisairausaiheisten elokuvien parissa. Esimerkiksi heti elokuvan *Clean, shaven* alussa näytetään kuvia voimalinjojen kaapeleista, jotka on leikattu perätysten kuvien kanssa, joissa Peter kyhjöttää jonkinlaisen sellin tai muun laitoksen karun oloisen huoneen nurkassa. Richard Kellyn ohjaamassa *Donnie Darkossa* (2001) näytetään aina yllättäen erikoislähikuvia silmästä, sekä kuohuvasta merestä, samoin *Chapter 27:ssä*, jossa Mark Chapmanin vainoharhaista raivonpurkausta edeltää lyhyt kuva tyrskyävästä merestä.

Vuorottaisleikkaus, josta käytetään myös nimitystä ristiinleikkaus, tarkoittaa edestakaisesti vaihtelua kahden tapahtuman välillä. Vuorottaisleikkauksella näytetään usein kahta samaan aikaan tapahtuvaa asiaa, yleensä eri lokaatioissa. (Juntunen 1997, 170.) *Donnie Darkossa* on hyödynnetty tätä leikkaustapaa kohtauksessa, jossa nuoren päähenkilön vanhemmat istuvat poikansa psykoterapeutin pakeilla ja samaan aikaan näytetään päähenkilöä, Donnieta kotosalla. Kuvat, joissa vanhemmat istuvat keskustelemassa psykoterapeutin kanssa Donnien tilanteesta, ovat rauhallisia ja äänimaailmaltaan hiljaisia, joskin kuvista välittyy vanhempien järkytys. Psykoterapeutti kertoo vanhemmille Donnien kani-hallusinaatioista, joissa jättiläiskanin näköinen olento nimeltä Frank ilmestyy hänelle. Psykoterapeutti kertoo myös, että tällaiset valvetilassa koettavat hallusinaatiot ovat hyvin tavallisia paranoidista skitsofreniaa sairastavien keskuudessa. Vuoroin näistä keskustelukuvista leikataan Donnieen, joka parhaillaan hallusinoi kodin kylpyhuoneessa Frankin. Donnie hakkaa veitsellä ikään kuin läpinäkyvää seinää tai energiavallia tähdä-

ten kanin silmään. Toiminnasta lähtee kovia ja kummallisia ääniä, ja toimintakuvat on leikattu kiihtyvällä tahdilla vuorotellen rauhallisten psykoterapeutin tapaamiskuvien kanssa. Lisäksi näiden toiminnallisten ja karmaisevien hallusinaatiokuvien jälkeen on sijoitettu makrokuva silmästä sekä kuvaa meren aallonharjasta, kuten aiemmin sanottua. Yhdessä nämä luovat todella vaikuttavan kohtauksen, jossa katsojalle valotetaan hyvin tehokkaasti päähenkilön mielenterveyden tila (kuvat 17 & 18 & 19).



Kuvat 17 & 18 & 19. Vuorottaisleikkaus tehokeinona päähenkilön psyykentilan kartoittamisessa. (*Donnie Darko*)

Toisin kuin *Chapter 27:ssä*, *Donnie Darkossa* koko elokuvan tyyli leikkausta myöten on kuin jatkuvaa kuvallista ja äänellistä tykitystä mielisairauden ilmaisuuden suhteen. *Chapter 27:n* hulluus ilmenee paljolti näyttelijän ajatuksien, sanomisten ja tekojen kautta – hulluuden visualisoiminen leikkauksen avulla tapahtuu harkituissa tilanteissa.

Vaikka molemmissa elokuvissa käsitellään skitsofreniaa, ovat elokuvat ilmaisutyyleiltään varsin erilaisia.

Tähän samaan yhteyteen voinee mainita elokuvan *Putoavia enkeleitä* (Heikki Kujanpää 2009), joka pohjautuu runoilija Lauri Viidan elämästä kertovaan Aila Meriluodon kirjaan. Elokuva käsittelee runoilijan skitsofreniaa kuvitteellisen Helena-tyttären kautta. Helena tahtoo elää edesmenneen isänsä elämää, sillä hän pitää isäänsä merkittävänä runoilijana, jonka tosin monet ovat jo unohtaneet. On hyvä huomauttaa, että elokuvassa on käytetty kuvallisesti ja tarinallisesti erikoista ratkaisua: tytär on sijoitettu äitinsä paikalle muistelmakohtauksissa, jotka kuvaavat isän ja äidin suhdetta ja elämää. Tämä kuvastaa paitsi Helenan eläytymistä äitinsä kirjoittamien muistelmien lukemiseen, ja luo toisaalta elokuvalla skitsofreenista tunnelmaa. Mielestäni oli muutenkin hätkähdyttävää nähdä kyseisessä elokuvassa tytär isänsä kanssa suhteessa, siitä tuli jokseenkin hullu tunne. Vielä hullunkurisempaa oli katsoa kohtaus, jossa oli kaksi Helenaa: aikuinen Helena, äitinsä tilalla, silittelemässä Helena-lapsen hiuksia. Tässä kohtauksessa muistelmien siis olivat vaiheessa, jossa Helena itse oli jo olemassa pikkulapsena.

Leikkauksen suhteen *Putoavissa enkeleissä* mielestäni kiinnostavin ja mielensairautta kuvaavin hetki löytyy kohtauksesta, jossa Helena – tai Aila, kummaksi häntä nyt kutsutakoon, äidikseen vai itsekseen kun kysymys on jälleen muistelmista – ja Lauri ovat asettuneet saarelle mökkiin asumaan. Tässä kohtauksessa Helena astuu mökin ovesta, ulkona on täysi kesä. Hän ottaa askeleita lähemmäs kohti kameraa. Silloin leikataan näkökulmakuvaan, jossa Lauri istuu murehtimassa halkopinon päällä. Näkökulmakuvasta tekee erikoisen se, että Lauri istuu lumisateen keskellä ja maa hänen ympärillään on valkoinen, vaikka aiemmin näytetyssä Helenan kuvassa oli aivan kesä. Palataan kuvaan Helenasta, joka astelee lähemmäksi kameraa. Tullessaan puolilähikuvaan Lauria kohti, hänenkin ylleen alkaa sataa lunta. Laurin henkinen sairaus on tässä vaiheessa selvinyt katsojalle jo edellisestä kohtauksesta, jossa saareen vierailulle tulevat Laurin tuttavat varoittavat Helenaa suoraan Laurin sairaudesta.

Neurooseja on osoitettu näkökulmakuvien avulla Martin Scorsesen ohjaamassa elokuvassa *Lentäjä*. Päähenkilö Howard Hughesilla on erilaisia pakkomielteitä sekä neurooseja, joista monet liittyvät puhtauteen. Tämä ilmenee elokuvassa usein ruoan suhteen. Näkökulmakuvissa näytetään ruokaa, jossa on jotakin vastenmielistä. Esimerkiksi eräässä kohtauksessa Howard istuu naisystävänsä perheen päivällispöydässä, jossa Ho-

ward näkee paistin raakana. Leikattua paistia näytetään kolmessa eri kuvassa, aina vain lähempää. Ensin näytetään lähikuvassa Howard, joka huomaa jotakin. Seuraavaksi leikataan näkökulmakuvaan, jossa on kokokuvassa paisti. Näytetään Howardin reaktio, kun hän räpäyttää silmiään hermostuneesti. Tätä seuraa lähikuva ja erikoislähikuva paistista, joka on aivan punainen sisältä, kuin liha olisi raakaa ja tihkuisi jotakin punaista nestettä, kuin verta. Lopuksi leikataan vielä lähikuvaan Howardista, jossa hän hieman värähtää inhosta, jääden katsomaan paistia pitkäksi aikaa. On kuitenkin mahdotonta sanoa, onko paisti todella sen näköinen vai näkeekö vain Howard sen sellaisena, sillä muut eivät kiinnitä paistiin huomiota eikä muiden näkökulmakuvia siitä näytetä. Tällaisia näkökulmakuvia esiintyy elokuvassa moneen otteeseen, ja ne tukevat hahmon neuroottista suhtautumista ja epäilemistä asioiden puhtauden suhteen.

### 3.2 Efektit

Jälkituotannossa tehtävillä kuvallisilla efekteillä voidaan luoda mitä mielikuvituksekkaimpia elementtejä elokuvaan. *Kaunis mieli* –elokuvassa John Nash näkee skitsofreenikon elkein numerosarjoista ja tekstipätkistä nousevan esiin koodeja. Nämä on visualisoitu hohtavina, usein juurikin nousevina elementteinä. *Donnie Darkossa* päähenkilö näkee energioiden kulkevan ihmeellisinä matomaisina pötköinä lähtien ihmisen vatsasta ja kulkien sinne suuntaan, mihin kukainenkin on kulloinkin aikeissa mennä, aivan kuin energiapötköt olisivat kytköksissä aikamatkailuun. *Tidelandissa* Jeliza-Rose uneksii nukenpäästä, joka kaatuu kumoon ja muuttuu hänen omaksi pääkseen, räpäyttäen silmiään.

Kuvaa voidaan manipuloida esimerkiksi hidastamalla tai nopeuttamalla kuvaa, kääntämällä otoksen etenemissuunta päinvastaiseksi tai monistamalla kuvaa ja asettamalla päällekkäin monta osittain läpinäkyvää kerrosta. *Unelmien sielunmessussa* Saran hulluutta esitetään otoksella, jossa näytetään lähikuvaa hänestä punaisessa mekossaan ja miten sattuu meikanneena: huulipuna on sohittu todella epätasaisesti, eikä muussakaan meikissä ole kehumista. Sara tanssahtelee ja keimailee. Tätä kuvaa on kerrostettu niin, että naisen liikkeet tapahtuvat kuvassa eri aikaan, saaden aikaan aavemaisen ilmiön.

*Ex Drummerin* alkupuolisko herättää mielenkiinnon elokuvaa kohtaan erikoisella kohdauksella, jossa nähdään useiden minuuttien ajan päähenkilöiden kävelemistä ja pyöräi-

lyä väärinpäin, eli otoksen etenemissuunta on käännetty leikkauspöydällä päinvastaiseksi.

Hidastukset ja nopeutukset ovat yleisiä mielisairausaiheisissa elokuvissa. *Donnie Darkossa* nähdään tuon tuostakin ihmismassojen nopeutettua kulkemista. Nopeutusten ja hidastusten vaihtelulla pelataan esimerkiksi *Unelmien sielunmessussa* visualisoitaessa Saran maniaa. *Loiston* pianokonserttokohtauksessa yhdistetään normaalinopeuksisia ja hidastettuja kuvia, jolloin normaalinopeuksiset kuvat näyttävät nopeutetuilta niiden sisältämän voimakastempoisen pianonsoiton vuoksi. *Antichrist* sisältää monia superhidastettuja otoksia, esimerkiksi niissä kohdissa, joissa mies antaa naiselle mielikuvaharjoituksia pelon voittamiseksi. Näissä mielikuvaharjoituksissa nainen kävelee metsässä, ja otosten liike on lähes olematonta.

Yksi näyttävä kuvamanipulaatiomenetelmä on split screen eli jaetun kuvan tekniikka, jossa kuva-ala jaetaan erikokoisiin kuviin (Juntunen 1997, 169). *Unelmien sielunmessussa* nähdään useita tällaisia kuvaratkaisuja, jotka luovat elokuvalla omanlaistansa mielenkiintoista ja jossain mielessä myös häiriintynyttä tyyliä (kuva 20).



Kuva 20. Split screen. (*Unelmien sielunmessu*)

#### 4 VÄRI

On yllättävää, että vaikka väri kuuluu vaikuttavimpien elokuvallisten koodien ja kerroksellisten välineiden joukkoon, sen rooli osana elokuvan kompositiota on saanut osakseen sangen rajallisesti huomiota elokuvatutkimuksessa. Alan kirjallisuudessa värejä on käsitelty hyvin niukasti ja suppeasti, vaikka väri edustaa avainosaa elokuvakerroksessa samoin kuin esimerkiksi kameranliikkeet, musiikki tai mise-en-scène. (Everett 2007, 16.) Tämä on sikäli merkillistä, sillä esimerkiksi mykkäelokuvan aikakaudella juuri värit olivat erittäin tärkeässä osassa – mustavalkoiset filmit väritettiin jälkikäteen ja tällöin värit voitiin itse valita tarkoitusta palvelevaksi. Nykyaikana ollaan paljolti kuvauspaikan luonnollisten värien armoilla, ellei toisin lavasteta tai tehdä muutoksia värimäärittelyn avulla jälkituotannossa.

Yleisesti värejä käytetään muun muassa symboleina, viestittävinä merkinantajina, psykologisina eli käyttäytymistieteellisinä vaikuttajina, mielialan tulkkeina sekä objektiivisiin tai tunnepohjaisiin rinnastuksiin. (Rihlama 1997, 106.) Värien vaikutuksista on laadittu erilaisia teorioita ja merkityksiä esittäviä taulukoita.

Maurice Dérivéren laatimassa taulukossa eritellään monipuolisesti värien vaikutusta ja merkitystä eri osa-alueilla. Taulukko löytyy tämän opinnäytteen liitteistöstä (liite 1).

Dérivéren taulukossa tarkastellaan väriä seuraavilta aspekteilta: mihin väri yhdistetään, millaiset vaikutukset sillä on, mikä on värin luonne, mitä se symboloi ja millaisen merkin se antaa. Esimerkiksi punainen väri yhdistetään tunneperäisellä tasolla rakkauteen, rikokseen ja syntiin; objektiivisella tasolla tuleen ja vereen. Punaisen psykologiset vaikutukset nähdään dynaamisena, hermostuttavana ja lämmittävänä. Fysiologisessa mielessä kyseinen väri on lämmittävä sekä ajatustoimintaa ja mieltä kiihottava, fyysisessä mielessä taas silmiinpistävä. Värin luonteeksi määritellään toiminnallisuus ja vitaalisuus. Yleismaailmallisesti punaisen koetaan symboloivan rakkautta, kun uskonnollisen näkemyksen mukaan se symboloi rakkauden lisäksi armollisuutta, heikkoutta ja lähimmäisenrakkautta. Merkinantajana punainen viittaa pysähtymiseen ja tulipaloon. (Rihlama 1997, 107.)

Elokuvassa *Tunnin kuva* punaista värimaailmaa on käytetty kohtauksessa, jossa Sy Parrish istuu kuvaamon pimiön nurkassa ja tuijottaa valokuvaa ahdistuksesta vaikeroiden.

Valokuvasta on paljastunut Sylle hänen suosikkiasiakkaisiinsa kuuluvan Yorkinin perheen isän salasuhte toiseen naiseen. Sylle Yorkineiden perhe on edustanut vuosikausien ajan unelmaa ja ihannetta, ja salasuhteen esiin tuleminen on hänelle voimakas järkytys.

Jos ajatellaan kohtauksen punaisen värimaailman merkitystä soveltaen edellä mainittua Déribérén taulukkoa, kuva viittaa tunnetasolla aivan ilmeisesti rakkauden rikokseen ja syntiin. Tilanne on pysäyttävä, kuten punainenkin on merkinantajana. Kohtauksesta välittyy hermostuminen, jopa hillitty raivo, ja punaisen toiminnallista luonnetta voidaan tässä ajatella enteilevänä viestinä: on oletettavaa, että Sy ryhtyy jonkinlaisiin toimenpiteisiin. Koska punainen yhdistetään vereen, toimenpiteet saattaisivat liittyä murhaan, kun otetaan vielä huomioon Syn oletetut mielenterveysongelmat, joista elokuva on tähän kohtaukseen mennessä tarjonnut lukuisasti vihjauksia. (Rihlama 1997, 107.) Olen huomannut, että usein elokuvissa punaista väriä käytetään ennakoimaan henkilön murha-aikeita; punainen väri voi esiintyä vaikkapa seinässä, jonka viereisestä ovesta henkilö käy sisään toteuttamaan veritekonsa. Itselleni tuli *Tunnin kuvan* punaista kohtausta katsoessa tunne, että Sy kansakielisesti ilmaistuna sekoaa ja murhaa Yorkineiden perheen isän ja hänen rakastajattarensa (kuva 21).



Kuva 21. Pimiön vallitseva punaisuus viittaa Syn pysäyttävään ahdinkoon ja raivoon, ja on toisaalta vihaus murhanhimoisista aikeista. (*Tunnin kuva*)

Mentäessä väriopin syvemmille tasoille, saa havaita, että kunkin värin sävyillä on omat merkityksensä. Vihreä voi olla kirkkaana ja ruohonsävyisenä elinvoimaisuutta edustava, kun taas oliivinvihreä negatiivisessa merkityksessään edustaa ankeutta siinä missä kellanvihreä sairautta (Eiseman 2006, 41; kuva 22). *Améliessa* erilaisia vihreän sävyjä on



värimäärittelyn ja lavastamisen kautta käytetty ilmaisemaan eri mielentiloja ja tunnelmia. St. Martinin kanaali, jonne Amélie heittelee kiviä, on kuvattu auringon valaisemana ja luonnonvehreänä ympäristönä, suorastaan mielenrauhan tyyssijana. Sen sijaan tivolin fluoresentinvihreä kummitusjunakohtaus ja khakin sävyt tympeän kauppiaan, Collignonin, asunnossa tekevät tunnelmasta aavemaisen. (Vanderschelden 2010, 52.) Eikä jälkimmäisessä tunnelma suotta ole aavemainen: Amélie on tehnyt salaa Collignonin asunnossa kepposia, joiden ansiosta kauppias alkaa epäillä mielenterveyttään (kuva 23).



Kuva 22. Kirkkaanvihreä merkitsee elinvoimaa, kun taas oliivinvihreän voi rinnastaa negatiivisessa merkityksessään ankeuteen ja kellanvihreän sairauteen.



Kuva 23. Outojen kokemusten järkyttämä kauppias Collignon yrittää soittaa äidilleen, mutta puhelu yhdistyykin mielisairaalaan. Otoksen sävyinä khaki ja kellertävänvihreä. (*Amélie*)

Toisin kuin *Améliessa*, *Tunnin* kuvassa värimaailmojen lähteille löytyy aina jokin ympäristöstä peräisin oleva luonnollinen aiheuttaja. Aiemmin käsitellyssä punaisessa kohtauksessa värimaailma vastaa pimiön punaista valaistusta. Useimmiten kun Sy Parrishia kuvataan yksin, vallitsee kuvissa vihreä sävy, jonka lähde on loisteputki- ja muissa kei-



novalaistuksissa – tilanteesta riippuen esimerkiksi alikulkutunnelissa tai rakennuksen kellarikerroksessa. On huomattava, että elokuvan muita hahmoja ei esitetä tämän värissä valaistuksessa tai ympäristössä, jolloin vihreä on selkeä persoonanpiirtäjä Syn hahmolle. Itselleni tuli sellainen tunne, että likaisen kelmeä vihreä viestii pilaantuneesta mielestä. Lisäksi tällainen värisävy, joka muistuttaa jotakin myrkkyä tai saastaa, saa henkilön väistämättä tuntumaan epäilyttävältä.

Muihin väreihin verrattuna vihreällä tuntuu olevan jonkinlainen etulyöntiasema elokuvien värimäärittelyssä. Lars von Trier halusi *Antichristiin* nimenomaan vihreää värimaailmaa. Hän tavoitteli tiettyä sävyä, jonka näkemisestä tulisi tunne, että metsä sulkee katsojan sisäänsä – sijoittuuhan elokuvan miljöö pääosin metsään ja esillä on myös naisen pelko metsää kohtaan. (Silberg 2009, 74–75.)



Kuva 24. *Tunnin kuva* sisältää runsaasti päähenkilön mielenterveyttä kyseenalaistavaa symboliikkaa. Värien osalta sitä edustaa työympäristön valkoinen väri joka helposti liitetään laitokseen, kuten mielisairaalaan.

Jos ajatellaan, mitä mielikuvia valkoinen yleensä luo ihmisille, niin ne ovat kutakuinkin nämä: puhtaus, viattomuus, kliinisyys ja laitos. Maurice Dériberén taulukon mukaan valkoinen symboloi hyvettä, puhtautta, siveyttä, siisteyttä ja viattomuutta. Sy Parrishin työpaikan värimaailmaa hallitsee valkoinen, mutta onko se viittaus hänen viattomuuteensa vai symboloiko valkoinen mielisairaala, jonne hän kenties kuuluisi – siinäpä kysymys. Syn työympäristön väri voidaan kuitenkin nähdä hänen vaatimattoman per-

soonansa määrittäjänä, sillä Déribérén mukaan valkoisen luonteeksi mielletään vaatimattomuus. (Rihloma 1997, 107; kuva 24.)

Sävyjen lisäksi värin ominaisuuksiin kuuluvat niin ikään värikylläisyys ja valoisuusaste eli valööri. Värikylläisyys merkitsee värin voimakkuutta, valööri taas värin valoisuus- ja tummuusastetta, harmaasävyä. (Juntunen 1997, 132.) Tutkimuksissani olen havainnut, että värikylläisyydellä on suuri osa mielenterveysaiheisissa elokuvissa. Kuten arvata saattaa, näissä elokuvissa liki poikkeuksetta värikylläisyys viittaa onnellisuuteen, unelmaan ja ihanteeseen, kun taas harmaammat sävyt kuvastavat ankeutta ja joko fyysisen maailman tai mielen rappiota. Esimerkiksi Sy Parrishin ihailemaa Yorkineiden perhettä esitellään *Tunnin kuvassa* aina värikylläisissä kuvissa, kun Syn kotona vallitsevat vaatimattomat, harmahtavanruskeat sävyt. Hyvänoloneokuva *Amélie* kylpee väriloistossa, ja *Ex Drummerissa* rappio, ankeus, väkivalta ja vakavat mielenterveysongelmat saavuttavat niihin sopivan tunnelman harmahtavalla, kalvakalla ulkoasullaan. Mustavalkoisuuden voidaan ajatella kuvaavan postpunk-kulttiyhtye Joy Divisionin laulajan, Ian Curtisin masennusta hänen elämäkertaelokuvassaan *Control* (Anton Corbijn 2007; kuva 25).



Kuva 25. Ian Curtis mustavalkoisessa maailmassaan elokuvassa *Control*.

Värikylläisyyden vaihtelulla psyyken harhakuvitelmien ilmaisimena on keinoteltu Martin Scorsesen elokuvassa *Suljettu saari* (2010). Scorsesen tavoitteena oli asettaa katsoja suoraan päähenkilön kenkiin. Hän halusi ilmaista hahmon epävakaa psyykeä erinäisten visuaalisten vihjeiden avulla, hyödyntäen pääosin valaisua ja värejä. Elokuvan kuvaaja Robert Richardson kertoo: ”Valaistus, väri ja tunnelma ovat kaikki osallisena todellisuudentajun hämärtymiseen ja harha-aistimuksiin, nostattaen kysymyksen, mikä on

subjektiivista ja mikä objektiivista... -- Elokuva on matka yhden miehen mielen syövereihin, ja se mitä näet, voi olla todellista, tai kuviteltua.” (Thomson 2010, 30–31.) *Suljetussa saarella* nykyhetken eli todellisuuden värimaailma on hieman vähemmän värikylläistä, kun taas harhakuvitelmissa ja muisteluissa on käytetty 1950-luvulle ominaista, Kodak-valmisteisen Kodachrome-käyttöfilmin värikylläistä tyyliä (Thomson 2010, 31; Lynch-Johnt & Perkins 2008, 60; kuvat 26 & 27).



Kuvat 26 & 27. *Suljetussa saarella* todellisuus on vähemmän värikylläistä kuin Kodachrome-tyylisissä väreissä kylpevät unet, muistelut ja harhakuvat.

## 5 ÄÄNI

Elokuvaääni muodostuu kaikkiaan neljästä osatekijästä: puheesta, tehosteista, hiljaisuudesta ja musiikista, sekä näiden neljän elementin erilaisista yhdistelmistä. Ääni voi olla diegeettistä, eli sillä on olemassa oleva lähteensä elokuvan sisäisessä maailmassa – diegeettisen vastakohtasta käytetään nimitystä ei-diegeettinen. Kontrapunktinen ääni puolestaan merkitsee äänen käyttöä kuvan vastakohtana, ristiriitaa kuvan ja äänen välillä. (Pirilä & Kivi 2005, 89; Juntunen 1997, 22, 54.)

### 5.1 Musiikki

Musiikilla on runsaasti ominaisuuksia, jotka muilta ääniltä puuttuvat. Musiikin kyky vaikuttaa emotionaalisesti katsojaan tekee siitä monikäyttöisimmän elokuvan äänielementin. Musiikki voi ilmaista psyykkistä vaikutusta, kuvata tunnelmaa tai tunnetta, herättää muistoja, toimia kuviteltujen tai hallusinaatioiden esittäjänä ja niin edelleen. (Juntunen 1997, 137.)

Jousisoittimet ja rummut vaikuttavat olevan yleisiä instrumentteja mielenterveyshäiriöitä käsittelevissä elokuvissa, esimerkkeinä mainittakoon elokuvat *Unelmien sielunmessu*, *Vuokralainen* ja *Psyko*. Musiikki on usein kaoottista, uhkaavaa, ahdistavaa tai piinaavaa. *Unelmien sielunmessun* musiikillisessa maailmassa on kohtalon väistämättömyyttä, jonka luovat jousisoittimien vihlaisevat äänet. Osittain samaa voi sanoa *Psykosta*, jonka kuuluisassa suihkukohtauksessa äiti-persoonansa vallassa oleva Norman Bates puukottaa hengiltä Marion Cranen. Itse asiassa Hitchcock oli suunnitellut koko suihkukohtauksen hiljaiseksi lukuun ottamatta veden ääniä, suihkuverhoja ja sen sellaisia. Elokuvan musiikin säveltäjä Bernard Hermann aneli Hitchcockia, josko tämä voisi kuitenkin kokeilla kohtausta sen musiikin kanssa, jonka hän oli säveltänyt. Loppujen lopuksi Hitchcockin täytyi myöntää, että kohtaus toimii paremmin musiikin kanssa: jakso muuttui ja tehostui uskomattomassa mitassa. (Taylor 2001, 292–293.)

*Vuokralaisessa* yhdistetään musiikillinen ja kuvallinen keino kohtauksessa, jossa päähenkilö kävelee hoiperrellen eteenpäin porraskäytävässä joka on visuaalisesti vääristynyt, kun samaan aikaan kaoottinen jousisoitinmusiikki myötäilee tätä vääristymää luo-

den huimaavan vaikutelman. Musiikkia voidaan käyttää myös kontrapunktisesti kuvan tunnelmaan tai toimintaan nähden. Tehokeinona se on todennäköisesti häiritsevä mutta myös virkistävä ratkaisu.

## 5.2 Puhe

Puhe ilmenee elokuvassa kahden tai useamman henkilön välisenä keskusteluna eli dialogina tai monologina eli yksinpuheluna, mutta voi käsittää myös sellaiset primitiiviset suusta lähtöisin olevat äänteet kuten läähätys, karjunta, huuto, kuiskaus tai mutina. Puheeksi ei kuitenkaan lasketa taustäääniä, jotka ovat tyystin menettäneet verbaalisen merkityksensä, kuten meteli ja puheensorina (Juntunen 1997, 135).

Monologin tavallisin käyttötapa on toimia kertojana. Kertoja avaa tarinaa ja tapahtumia, mitkä niihin johtivat ja mitä henkilö itse tai muut henkilöt ajattelevat. Monologi voi ilmetä myös esimerkiksi päähenkilön voice overina kuultavina ajatuksina tai konkreettisenä yksinpuheluna, mitä etenkin mielisairautta ilmaistessa suositaan kernaasti.

Useissa mielisairausaiheisissa elokuvissa päähenkilö käy jonkinlaista sisäistä kamppailua: hän taistelee ajatuksiaan, tunteitaan tai mielihalujaan vastaan. Tämä tapahtuu useimmiten joko itsekseen puhuen, omat ajatuksensa kuullen tai näitä kahta keinoa yhdistelemällä. Kuten elokuvassa *Chapter 27*, jossa päähenkilö Mark Chapman on omien ajatustensa ympäröimä ja saartama. Tämä on teknisesti toteutettu siten, että nämä hahmoa ympäröivät äänet on panoroitu kuulumaan eri suunnista. Tällainen menetelmä on hyödynnettävissä, kun käytössä stereokuuntelu tai muu useampia eri puolille kuulijaa sijoitettuja kaiuttimia hyödyntävä kaiutintratkaisu. Ääntä panoroidaan kaiuttimesta toiseen Chapmanin ajatusten ja puheen välillä – ääni vaihtelee kaiuttimesta toiseen myös kesken lauseen. Järki taistelee mielihalua vastaan, mikä jakaa Chapmanin persoonan kahtia: toinen persoona moittii Chapmania valehtelijaksi ja vaatii tappamaan John Lennonin, kun toinen persoona kehottaa olemaan toteuttamatta murha-aikeita ja käskee lähteä kaupungista vielä, kun voi. Monologi koostuu kuiskauksista, muminasta, raivokkaiden huudahduksista, puhutuista ja ajatelluista lauseista tai sanoista, päättyen Chapmanin hyräilemään *Sieppari ruispellossa* -lauluun. Paitsi tämä monologikohtaus, myös useat dialogit havainnollistavat Chapmanin mielenterveysongelmia. Pääpaino näissä dialo-

geissa ei ole tyystin puhutun asian sisällössä, vaan paljolti äänensävyssä, jota Chapman käyttää. Skitsofreenikon vainoharhaisuus räjähtää esiin normaaleissa keskustelutilanteissa, joissa Chapmanin äänensävy muuttuu varoittamatta kiihtyneeksi ja jopa aggressiiviseksi.

Jännityselokuvien mestariohjaaja Alfred Hitchcock toi esille väkevästi kantansa dialogin käytöstä 1960-luvulla antamassaan haastattelussa. Hän oli ilmeisen näreissään aikakauden filmitrendistä, jolloin elokuva rakentui enemmälti ”puhuvista päistä” kuin itse elokuvasta. Hitchcockin mielestä elokuvan tarinankuljetuksessa tulisi turvautua dialogiin vain silloin, kun muut konstit eivät tepsivät. Hän julisti, että loppujen lopuksi on lähes yhdentekevää, mitä filmin hahmot sanovat - tärkeintä on kuinka he sen sanovat, millä äänensävyllä, painatuksella, jopa jättämällä sanomatta jotakin. (Pirilä & Kivi 2005, 91.)

Puhe on haasteellinen elementti, sillä sen merkitys saattaa vaihdella kovasti lauseyhteydestä, esityspaikasta ja vastaanottajasta riippuen. (Pirilä & Kivi 2005, 91.) Puhe toimii viestinviejänä. Elokuvassa sen tehtävä on usein vihjaava. *Psyko*ssa motellia pitävä nuorukainen Norman Bates lausuu kuuluisan lauseensa ”We all go a little mad sometimes” puhuessaan äidistään motellin asiakkaalle, Marion Cranelle. Bates puolustelee äitiään, mutta silti ei rajaa lausetta äitiinsä, vaan ”kaikkiin meihin”. Lause on vihje katsojalle, ja vähän keskustelun jälkeen äidikseen pukeutunut Norman puukottaa Marionin suihkuun.

Puheella voidaan siis antaa vihje, joskaan vihjeen motiivi ei aina ole johtaa katsojaa totuuden jäljille. *Tunnin kuva* johdattelee katsojaansa tahallisesti harhaan koko elokuvan ajan luodessaan psykopaatin kuvaa päähenkilöstään, marketin kuvankehityspisteessä työskentelevästä Sy Parrishista. Vaikka Syn käytös ei noudata tavallisen ihmisen käsitystä normaalista suhtautumisesta muihin ihmisiin, ei hän kuitenkaan ole murhanhimoinen psykopaatti, kuten elokuvan loppuosa paljastaa.

*Tunnin kuva* sisältää kohtauksen, jossa tätä verbaalista vihjailua harjoitetaan televisio-ohjelmasta kuuluvan dialogin kautta. Televisiosta kantautuvat puheenparret sekä musiikallinen, hyvin dramaattiselta kuulostava äänitehoste yhdistetään kuvaan, jossa Sy istuu ilmeettömänä nojatuolissaan. Simpsonit-televisiosarjasta peräisin olevan dialogin sisältö antaa suoria vihjauksia siitä, mikä päähenkilömme on miehiään kohteliaan asiakaspalve-

lija-minänsä takana. Televisiosta kuuluvat puheet ovat rinnastuksia, jotka johdattelevat katsojaa luomaan psykopaatti-mielikuvaa päähenkilöstä.

Kohtaus alkaa kuvalla, jossa Sy istuu illalla kotona nojatuolissaan ja vaihtelee televisio-kanavia. Kanavasurffailun välissä kuuluu repliikinpätkä jostakin ohjelmasta: *Sinä vain kuvittelet*. Klik, Sy vaihtaa kanavaa. Toisella kanavalla kuulostaa olevan menossa Simpsonit; näemme edelleen Syn ilmeettömät kasvot samalla kun kuulemme Lisa Simpsonin kovaäänisen naurun sekä sanat: *Bart, mikä sinua vaivaa?* Kuva Systa vaihtuu televisiokuvaan, jossa Homer Simpson avaa kirjeen ja huudahtaa kauhusta: *Voi luoja! Minut yritetään tappaa! Hetkinen, kirje onkin Bartille*. Bart ottaa kirjeen vastaan, jolloin kuuluu dramaattinen musikaalinen äänitehoste samaan aikaan kun kuva vaihtuu jälleen Syhyn, joka istuu yhtä ilmeettömän nojatuolissaan kuin aiemminkin. *Kuka nyt minulle haluaisi pahaa?* Bart pohtii. Näytetään televisiokuvaa Homerista sormi pystyssä. *Luultavasti joku, jota ei osaisi epäillä*, Homer huomauttaa. Tämän jälkeen kuva palaa Syhyn, ja kamera alkaa panoroida paljastaen olohuoneen seinän, jonka Sy on vuorannut täyteen valokuvia. Panoroinnin kanssa lähtee soimaan uhkaava musiikki. Seuraavaksi näytetään lukuisia lähikuvia, joista selviää, että koko seinä on täytetty Syn työpaikan vakioasiakkaiden, Yorkinin perheen valokuvilla.

### 5.3 Tehosteäänät

Kun puhetta kasataan runsain määrin ääniraidoille tietoisesti niin, että ymmärrettävyys sotkeutuu sen paljouteen, puheääni menettää alkuperäisen merkityksensä ja muuttuu tehosteeksi. Tehosteäänät voidaan jakaa neljään eri kategoriaan, jotka ovat: taustatehosteet, pistetehosteet, synkronitehosteet ja erikoistehosteet. *Eraserheadin* taustalla alati kuuluva humina voidaan lukea taustatehosteeksi. Pistetehosteet ovat lyhytkestoisia ihmisten ja esineiden aiheuttamia ääniä, kuten valokatkaisimen painallus. Synkronitehosteet ovat synonyymi foley studiossa äänitetyille tehosteille, kuten ihmisen askelille. Erikoistehoste puolestaan on usein musiikinomainen ääni, jolla on yleensä jotakin asiaa alleviivaava merkitys. (Pirilä & Kivi 2005, 92–96.) *Unelmien sielunmessussa* käytetään erikoistehostetta Saran vaipussa uneen lääkkeiden vaikutuksesta: television äänet matalenevat ja venyvät kuin dj:n hidastama äänilevy ikään.

Ohjaaja Lodge Kerrigan on luonut elokuvaansa *Clean, shaven* erittäin monimuotoisen ja subjektiivisen ääniraidan, joka pakottaa katsojan kuulemaan maailman siten, kuten päähenkilö Peter kuulee: äänet hänen päässään ovat kuin epäselvä ja kohiseva radiolähetys (Derry 2009, 139). Tehosteina on käytetty myös monia vastenmielisiä ääniä, kuten kynnellä liitutaulun raapimista muistuttavaa ääntä.

Mielenhäiriöitä kuvaavissa jaksoissa on tyypillistä voimistua liioittelevasti yksittäisiä ääniä. *Chapter 27:ssä* valokuvakameran äänet on muokattu muistuttamaan aseiden laukauksia kohtauksessa, jossa Chapman pyytää Lennonilta nimikirjoituksen vinylilevyn kanteen. Äänet kuvaavat Chapmanin murha-aikomusta, joka sillä kertaa jää toteuttamatta. Samantyyppistä kikkaa on käytetty *Donnie Darkossa*, jossa näytetään vuorottelu-leikkauksen tyyliin kuvaa Donnien pikkusiskon tanssiesityksestä samalla, kun Donnie sytyttää toisaalla talon palamaan. Yleisön ottamien valokuvien räpsähdykset on muokattu aseiden laukauksen omaisiksi ääniksi. *Lentäjässä* on kaiketi haluttu ilmentää Howard Hughesin neuroottisuutta korostamalla paparazzien kameroiden välähtelevien ja särkyvien salamalamppujen ääniä.

Alfred Hitchcock oli sitä mieltä, että tehosteet ovat elokuvan kieli. Hän ei välittänyt piirun vertaa äänen klassisesta kolmijaosta – puhe, tehosteet, musiikki – vaan saattoi korvata musiikilla tehosteenomaisia ääniä tai vaihtaa kohtauksen edellyttämän musiikin tehosteisiin. Hänen mukaansa tehosteisiin turvautuminen ei ole merkki kuvallisen ilmaisun puutteista, ja että ylläpitääkseen yleisön mielenkiinnon kaikki keinot sallitaan. Hitchcockin mielestä takuuvarmimpiin konsteihin kuuluvat tarinaa tukevat ja sitä eteenpäin vievät tehosteet. (Pirilä & Kivi 2005, 93.)

#### 5.4 Hiljaisuus

Puhdas hiljaisuus on harvinaista nykyajan televisio-ohjelmissa ja elokuvissa. Absoluuttista hiljaisuutta ei suositella käytettävän elokuvassa siitä syystä, että katsoja ymmärtää sen teknisenä virheenä ja keskeyttää elokuvan katsomisen virheen syyn löytämiseksi. Useimmiten elokuvassa hiljaisuus merkitsee sitä, että pienet äänet, kuten kärpäsen surina, korostuvat. Tässä mielessä hiljaisuutta ilmenee elokuvissa paljon useammin kuin odottaisi, sillä usein huomionne kiinnittyy niihin yksittäisiin äänellisiin yksityiskoh-



tiin. Tällainen hiljaisuus onkin tehosteilmaisun yleisin rakenneos; sitä voidaan käyttää akustisena jännitteenä ja rytmittäjänä sekä joko aktiivisena tai passiivisena pohjaelementtinä. (Thébergé 2008, 51–52; Juntunen 1997, 137.)

Elokuvassa *Loisto* on David Helfgottin pianokonserttokohtauksessa käytetty hiljaisuutta rikkomaan paitsi normaalia äänimaailmaa, nähdäkseni myös ilmaisemaan koetuksen rankkuutta pianistille. Hiljaisia jaksoja on sijoitettu vauhdikkaiden diegeettistä musiikkia sisältävien äänijaksojen väliin. Hiljaisuudessa musiikin ja yleisön äänet muuttuvat hyvin vaimeaksi ja venyneeiksi äänimössöksi, etualalle nousevat pianistin sydämenlyönnit ja koskettimien painallukset, ilman niistä aiheutuvaa musiikkia.

## 6 DER SCHMAROTZER -LYHYTELOKUVA

*Der Schmarotzer* on lyhyt näytös skitsofreniaa sairastavan henkilön päänsisäisestä maailmasta. Elokuva on opiskelijakollegani Matti Ollikaisen ohjaama ja käsikirjoittama. Oman työnsarkani projektissa hoidin kuvaajana, leikkaajana ja värimäärittelijänä. *Der Schmarotzer* kuvattiin Canon EOS 7D –järjestelmäkameralla Torniossa syksyllä 2011, pienellä budjetilla ja itsenäisenä tuotantona.

Elokuva kertoo fiktiivisestä Jaska Raudaskoski -nimisestä nuoresta miehestä, jonka todellisuudentaju on tyystin hämartynt. Hän elää kuvitelmissaan, loppumattomassa painajaisessa, jossa hänen kalliolta alas työntämänsä serkku-vainaa palaa kostamaan. Päänsisäisessä maailmassaan serkku on muuntunut Jaskan persoonan osaksi, joka pyrkii ottamaan vallan.

### 6.1 Kuvitelmia hulluudesta

*Der Schmarotzerin* alkuperäiseen kuvalistaan upotettiin yli sata kuvaa, sillä ohjaajan ajatuksissa siinsi vahva visio toimintaelokuvatyypisistä produktiosta. Muutama kuva pudotettiin listasta pois kuvausvaiheessa siitä huolimatta, että pysyimme hyvin aikataulussa. Kieltämättä näin monikuvainen projekti oli aikamoinen urakka pienelle työryhmälle, joka suurimmillaan koostui vain kahdeksasta henkilöstä. Ripeässä työtahdissa kuvien sommittelulle ei jäänyt niin paljon aikaa, kuin olisin toivonut.



Kuva 28. Ihmemaa-kohtaus, Franz-serkku ja kalansilmäobjektiivi. (*Der Schmarotzer*)

Kuvauksen kannalta minulle oli selvää, että käytän elokuvassa vääristävää kalansilmälinssiä ja 50 mm muotokuvalinssiä. Kalansilmä oli mainio vääristävien ominaisuuksien-

sa puolesta. Erityisen mieltynyt olen niihin kalansilmällä kuvattuihin dramaattisiin otoksiin, joissa osoitetaan aseella niin, että ase ja käden mittasuhteet ja muodot vääristyvät (kuva 28). Toki jos olisi ollut mahdollista, olisin valinnut vielä voimakkaammin vääristävän kalansilmälinssin, mutta käytössämme oli vain rajalliset objektiivivaihtoehdot pienen budjetin vuoksi. Myös täysikennoinen kamera olisi ajanut paremmin kalansilmäobjektiivin asiaa. Täysikennoisella kameralla kuvatessa käyttämämme objektiivin vääristävä efekti olisi tullut selvemmin esiin.

Muotokuvalinssin käyttö oli perusteltua haettaessa kuvakerronnallista symboliikkaa: elokuvassa ollaan päähenkilön pään sisällä, mitä tiukasti rajaava ja taustaa sumentava objektiivinen kuvastaa. Tähän tarkoitukseen olisin tietysti toivonut taustaa enemmän sumentavaa ja pehmentävää kauko-objektiivia. Toisaalta, teleobjektiivin vaatii pitkän polttovälinsä vuoksi pitempiä kuvausvälikappaleita, joten sen kanssa olisivat tulleet tilakysymykset vastaan, eikä meillä olisi ripeän aikataulun suhteen ollut ylimääräistä aikaa moisten ongelmien ratkomiseen.



Kuva 29. Toinen persoona ottaa vallan. Two-shot, jyrkkä alakulma. (*Der Schmarotzer*)

Kuvakulmien suhteen käytin paljon vinokulmaa tehokeinona, mikä oli myös ohjaajan visio ja vaatimus. Vinokulmilla pyritään viestimään Jaskan epätasapainoisesta maailmasta. Elokuvan loppupuolella nähdään jyrkkä alakulmakuva, jossa kuvataan vastakkain Jaska ja Franz osoittamassa toisiaan aseilla (kuva 29). Miesten sijoittamisella parikuvaan (two-shot) haluttiin esittää ajatusta siitä, että molemmat henkilöt ovat Jaskan pään sisällä.

*Der Schmarotzer* kuvattiin miltei kokonaan jalustalta. Jälkeenpäin olen ajatellut, että käsivarakuvaus olisi ollut sopivampi ratkaisu. Se olisi tukenut paremmin tarinaa epätasapainoisesta mielestä, ja toisekseen, käsivarakuvauksen aiheuttama kuvan liike olisi luonut jännityksen tunnelmaa.

Leikkauksella on osoitettu päähenkilön harhaisuutta toteuttamalla ajatusta ”se mitä näet, on jotain muuta kuin silmäsi kertovat”. Elokuvan alkupuolella Jaskan huomio kiinnittyy moppauksen ohessa paljastavasti pukeutuneen naisen julisteeseen. Kun Jaska katsoo tarkemmin, julisteessa ei suinkaan ole hehkeä pop-laulaja Katy Perry, vaan Tom Cruise. Toinen esimerkki harhaisuuden ilmaisemisesta leikkauksen avulla avautuu näytöksessä, jossa ystävällinen talonmies auttaa lattialle tuupertuneen Jaskan jaloilleen. Yhdistämällä leikkauspöydällä samaksi kuvaksi kaksi otosta, jotka kuvattiin tismalleen samalta kameran paikalta, saatiin aikaan talonmiehen muuttuminen Franziksi.

Keskivaiheille *Der Schmarotzerin* aikajanalla sijoittuu niin sanottu Ihmemaa-kohtaus, jossa Jaska kohtaa silmästä silmään Franzin. Ympäröivä pimeä tila voidaan nähdä symbolisena Jaskan alitajunnalle: alitajuntasi tietää sen, mitä sinä ja päivätajuntasi ette tiedosta tai minkä olet unohtanut suojataksesi itseäsi. Pukumies-Franz on kaiken syy ja seuraus: hän on Jaskan serkku, jonka kuolemaan Jaska on syyllinen. Soimaava syyllisyys on kehittänyt loppumattoman näytelmän nuoren miehen mieleen, jossa serkku on muuttunut Jaskan oman persoonan edustajaksi.



Kuva 30. *Der Schmarotzerin* värimääritys.

Värimäärittelyssä valitsin tietoisesti vallitsevaksi värimaailmaksi vihreän sävyn, joka tuntui olevan yhdistävä piirre monissa mielisairausaiheisissa elokuvissa. Päädyin sävyyn, jota katsellessa itselleni tuli sairas olo: keltaiseen vivahtava likaisenvihreä (kuva 29). Ihmemaakohtauksessa puolestaan nostin kontrasteja ja laskin värikylläisyyttä. Mielestäni vahva kontrasti kielii asian väistämättömästä kohtaamisesta, kuten elokuvan kyseiseen tilanteeseen sopii. Harmahtavaksi laskettu värikylläisyys ei ole mitenkään toiveita herättävä sävy, mikä myös tukee kohtausta.

Kuvaustilanteessa harkitun symboliikan suhteen Franzin yhdistettäväksi esineeksi on valittu punainen kuula. Punainen symboloi verta ja veritekoa, serkunsurmaa. Kuula taas viittaa lapsuuteen tai varhaisteini-ikään, sillä kautta aikojen kuulat ovat olleet poikien leikkikaluja ja pelivälineitä. Näin ollen punainen kuula kertoo surmatyön tapahtuneen miesten ollessa vielä poikia.

Jälkitöissä tein paljon vinjetöintejä eli tummennuksia kuvan reunoihin. Kuten *Amélie*-sa, näiden vinjetöintien funktio on osoittaa päähenkilön olevan omissa maailmoissaan. Elokuvan päätöskuvassa nähdään Jaska mielisairaalan vuoteessa. Kuvaa reunustavat suuret ja vahvat vinjetoinnit symboloivat henkilön elävän omassa maailmassaan, sulkeutuneena ympäröivältä todellisuudelta – ja värimaailma on keltaisempi kuin elokuvassa aiemmin, mikä konkretisoi päähenkilön mielisairauden yhdessä vinjetöintien ja kuvan toiminnan kanssa.

## 6.2 Ääniä pään sisässä

Alun perin käsikirjoitukseen kuului saksankielinen kohtaaminen. Ajatuksena oli, että elokuvassa Franzin ja Jaskan dialogi olisi vaihtunut yllättäen saksankieliseksi. Siitä syntyi myös elokuvan saksankielinen nimi, joka merkitsee siipeilijää ja on täten viittaus päähenkilön jakautuneeseen persoonaan. Meillä oli itävaltalainen suomenkielenopiskelija tulossa tiimiin mukaan, mutta ohjaaja päätti lopulta luopua saksankielen käytöstä. Tilalle sijoitettiin telepaattinen keskustelu, jossa Jaska ja Franz kommunikoivat ajatusten välityksellä. Tämä tuntui tukevan enemmän Jaskan skitsotyyppistä sairautta. Elokuvan äänisuunnittelija Oskari Rantamaulan mukaan tätä yllättävää ylikuonnollista elementtiä voidaan pitää katsojille suunnattuna vihjeenä siitä, että pistoolia pitelevä mies ja koko uhkaava tilanne olisikin itse asiassa vain päähenkilön kokemaa voimakasta harhakuvitel-

ma. Tämä vihje ei kuitenkaan välttämättä aukea katsojalle heti, mutta luultavimmin viimeistään elokuvan viimeisessä kohtauksessa, jossa päähenkilö nähdään sairaalasänkyyn sidottuna toistamassa pukumiehen sanomia sanoja, niin kuin hän itse olisi kyseinen henkilö. (Rantamaula, puhelinhaastattelu 16.3.2012.)

Äänisuunnittelussa on useissa kohdissa tavoiteltu hyperrealistista äänimaailmaa, eli äänistä on pyritty luomaan selkeästi todellisen maailman ääniä mahtipontisempia. Teoksessa on esimerkiksi kohtaus, jossa pieni lasikuula vierii kovaa vauhtia kohti päähenkilöä. Lasikuulan pieni, vähäisen kuuloinen vierimisääni on korvattu suuren keilapallon jyrisevällä vierimisäänellä, jonka alapään ääniä on vielä jälkikäteen voimistettu. Aikaansaadun äänen yhdistämisellä kuvaan on pyritty luomaan kohtauksen tapahtumille voimakas vaikutelma niin, että elokuvan katsojasta tuntuisi kuin päähenkilöä lähestyisi jokin suuri ja tuntematon uhka. Tällainen hyperrealistinen äänimaailma on varsin yleistä esimerkiksi toimintaelokuviissa, mutta sitä voidaan sängen tehokkaasti käyttää myös muissa genreissä vahvistamaan ja alleviivaamaan tapahtumien dramaattisuutta. Tällaisen äänisuunnittelun mukaiset tehosteäänit vahvistavat *Der Schmarotzerissa* vaikutelmaa teoksen päähenkilön kokemien harhojen dramaattisuudesta. (Rantamaula 16.3.2012, puhelinhaastattelu.)

Elokuvassa on käytetty useita äänellisiä erikoistehosteita luomaan mystistä ja piinaavaa tunnelmaa. Ensimmäinen esimerkki tästä on jo aivan elokuvan alussa, sen aloituskuvan aikana. Kyseisessä kuvassa nähdään käsi, joka osoittaa pistoolilla alaviistoon kohti vaiennetun miehen kasvoja. Kuvaan on yhdistetty piinavan ja hieman yliluonnollisenkin kuuloinen, musiikinomainen tehoste tukemaan ja aikaansaamaan vaikutelmaa mystisestä uhasta. Kyseinen ääni on ei-diegeettinen, eli sillä ei ole mitään varsinaista lähdettä elokuvan sisäisessä maailmassa. Tehosteäänien olemassaolo ääniraidalla on perusteltua sen voimakkaan kerronnallisen ja tunnelmaa välittävän vaikutuksen vuoksi. Äänen tarkoitus on siis paitsi vahvistaa ja alleviivata kuvan jo välittämää vaikutelmaa, myös itessään luoda siihen uusia, monitahoisempia sävyjä. (Rantamaula 16.3.2012, puhelinhaastattelu.)

*Der Schmarotzerin* alkupuolella on kohtaus, jossa tehdashallin lattiaa rauhassa moppaileva päähenkilö alkaa yllättäen kuulla epäselviä suhinoita ja kuiskailuja, jotka lähestyvät häntä. Äänet vaimenevat hetkeksi, kun Jaska kääntää päätään yrittäen havainnollistaa

kuiskailujen lähdeä, mutta pian ne taas voimistuvat, huipentuen siihen, että joku sanoo kovaäänisesti Jaskan nimen. Päähenkilö säikähtää huudahdusta pahanpäiväisesti ja ryssähtää päin tehdashallin kaappeja. Kuiskailut jatkuvat, muuttuen koko ajan entistä voimakkaammiksi ja kiivaammiksi. Jaska kääntelee silmät suurina päättään yrittäen paikallistaa äänien lähdeä, mutta ne tuntuvat tulevan milloin mistäkin suunnasta ja välillä aivan joka puolelta. Kuiskailut vaihtuvat nauruksi, joiden seuraksi liittyy pian heti perään aplodien kalsketta. Äänillä tuntuukin nyt olevan selkeä suunta, jonne Jaska kääntyy oitis katsomaan. Äänet ikään kuin imeytyvät ympäröivästä tilasta lyhyen matkan päässä olevan radion sisään. Jaska huokaisee helpottuneena ja astelee kohti radiota sulkeakseen sen, mutta äänet vaimenevatkin omiaan juuri hetkeä ennen, kuin sormi tavoittaa virtapainikkeen. Jäljelle jää vielä sähköistä rusahtelua ja radion kohinaa. Jaska jähmettyy hetkeksi tuijottamaan radiota epäuskoisen näköisenä. Tämä kohta ilmentää jo elokuvan alkuvaiheilla Jaskan kokemia voimakkaita harha-aistimuksia ja -kuvitelmia, luoden samalla katsojalle käsitystä henkilön kokeman maailman epävakaasta ja uhkaavasta luonteesta. (Rantamäki 16.3.2012, puhelinhaastattelu.)

## 7 POHDINTA

Aihevalinta tuntui minulle luontaiselta, sillä psyyke ja sen voima kiinnostavat minua suuresti. Mieli on uskomattoman vahva osa ihmisessä. Mark Chapman toteaa elokuvassa *Chapter 27*, että kun mieli on päättänyt jotakin, ihminen pystyy mihin tahansa. Chapmanin sitaattit eivät ehkä ole kunnioitettavimmasta päästä – se minun täytyy John Lennonin musiikin ystävänä sanoa – mutta kyllä kyseisen murhamiehen väitteessä on perää, täytyy myöntää. Sanoopa samansuuntaista myös Donnie Darkon hallusinoima kanipuvussa esiintyvä Frank. Oma käsitykseni mielisairauksien syntyfilosofiasta pohjautuu siihen, että ihminen ei osaa hallita mieltään, vaan antaa sille liiaksi valtaa. Mieli osaa luoda kaikenlaista – sekä vahingollista että hyödyllistä. On paljolti ihmisestä itsestään kiinni, miten mielentuotteitaan valjastaa; Lars von Trier teki masennuksestaan elokuvan, kuten Helsingin Sanomissa kirjoitettiin elokuvan julkaisun aikaan (Lehtonen 2009). Usein kuuleekin sanottavan, että taiteilijat ovat hulluja. Sellaista kuulee myös, että taide vaatii hulluutta. Minä olen aina kokenut kiehtovina erilaiset taiteelliset teokset, joissa tekijä on valjastanut omaa hulluuttaan – tai on se voinut olla lainattuakin, muiden tarinoista itänyttä inspiraatiota.

Lähdemateriaalin etsintätöihin luin lehtiartikkelin, jossa oli Terry Gilliamin haastattelu. Hän kertoi siinä toivovansa ihmisten katsovan hänen elokuvansa jälkeen maailmaa eri tavalla. Hän huomauttaa myös, ettei käytä huumeita, koska ”ne asiat, joita ihmiset kertovat nähneensä huumausaineiden vaikutuksen alaisena ovat asioita, joita minä näen koko ajan” (Helsingin Sanomat 1998). On hankala arvioida, mitä Gilliam tällä tarkalleen ottaen tarkoitti, mutta minusta on mukavaa ajatella että hänen ohjaustyönsä kaikesa ällistytävässä visuaalisuudessaan ovat heijastuksia taiteilijan omasta mielenmaisemasta ja siitä, kuinka hän näkee maailman.

Rehellisesti sanottuna kiinnostavinta tässä tutkimusprosessissani on ollut löytää vastaus itse tutkimuskysymykseen: havaita ja oivaltaa, millaisia tapoja ja keinoja elokuvantekijöillä on kuvata mielisairautta. Etenkin äänikerronnan moninaisuus tässä aiheessa sekä värien käyttö ovat yllättäneet minut, sillä ne olivat minulle harmaita osa-alueita lähtiesäni tutkimaan asiaa. Ilokseni olen saanut todeta, ettei tutkimusmatkani ole ollut lainkaan turha: kaiken kaikkiaan olen oppinut enemmän kuin odotin. Kiinnostus on valjastunut tiedoksi ja tietoa aion jatkossa valjastaa taidoksi. Vaikkei teososana valmistettu



*Der Schmarotzer* ollutkaan taidonnäytteenä aivan sitä, mihin olisin halunnut pystyä, voin tulevaisuudessa asettaa uusia tavoitteita ja tehdä uusia kokeiluja. *Der Schmarotzer* oli kaiken kaikkiaan hyödyllinen ja opettavainen projekti, josta olen saanut kiitosta paitsi itseltäni, myös monia haasteita kohdanneilta ja voittaneilta äänimiehiltä. Tuskalta ei toki säästynyt ohjaaja-käsikirjoittaja Matti Ollikainenkaan, joka joutui poistumaan omalta mukavuusalueeltaan tällaisen aihepiirin käsikirjoitusta laatiessa. Elokuva oli työryhmälle hankala lapsi, ja siksi juuri tästä työstä muovaantui niin paljon eväitä tulevaisuuden matkareppuun.

Kun vedän punaisen langan mielisairauden ilmaisukeinoista elokuvassa, sanoisin, että keinoille yhteistä on sääntöjen rikkominen ja virheinä pidettyjen asioiden hyödyntäminen tehokeinona. Kuvauksessa näitä edustavat vinot kuvakulmat ja optiset vääristymät, leikkauksessa toisiinsa sopimattomien kuvien yhdistäminen ja hyppyleikkaukset, väreissä pieleen säädetyn valkotasapainon sävyttämät värimaailmat sekä äänessä tiivistysti ilmaistuna kaikki, mikä kuulostaa järjettömältä. Toisaalta panin merkille, että tutkimukseni loppuvaiheessa havaitsin aivan uudenlaisia asioita tarkastellessani uudelleen elokuvia, jotka olin katsonut aloitellessani tätä tutkimusurakkaa. En esimerkiksi ollut aiemmin huomannut lainkaan useista katselukerroista huolimatta *Vuokralaisen* Trelkovskyn asunnon jättimäisiksi muuttuneita huonekaluja ”harhainen houretila” -kohtauksessa. Olin vain havainnut, että tässä Trelkovskyn tilanteessa on jotakin outoa. Tämä laittoi mieleeni ajatuksen, että ehkä psyykkistä epätavallisuutta ilmentävien keinojen hienovarainen käyttö voi olla jopa suoraviivaista käyttöä tehokkaampaa. Toisin sanoen: vihjailu voi olla näkyvää alleviivausta tehokkaampi keino halutun tunnelman luomiseen.

## LÄHTEET

- Andrews, Dale 2008. Digital Overdrive: Communications & Multimedia Technology. Kanada: Digital Overdrive.
- Alanen, Antti (toim.) 2007. Elokuva ja psyyke. Verhon takana. Jyväskylä: Minerva Kustannus.
- Angel Heart 1987. Elokuva. Ohjaus: Alan Parker. Tuotanto: TriStar Pictures.
- Antichrist 2009. Elokuva. Ohjaus: Lars von Trier. Tuotanto: Nordisk Film & IFC Films & Artificial Eye.
- Aronofsky, Darren 2000. Requiem for a Dream. DVD-tallenteen ohjaajan selostus. Future Film.
- The Aviator (suom. Lentäjä) 2004. Elokuva. Ohjaus: Martin Scorsese. Tuotanto: Miramax Films & Warner Bros. Pictures.
- Beaver, Frank Eugene 2006. Dictionary of film terms. The aesthetic companion to film art. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Becka, Jay & Grajeda, Tony & Théberge, Paul (toim.) 2008. Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound. Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television. Yhdysvallat: The Board of Trustees of the University of Illinois.
- Das Cabinet des Dr. Caligari (suom. Tohtori Caligarin kabinetti) 1920. Elokuva. Ohjaus: Robert Wiene. Tuotanto: Rudolf Meinert & Erich Pommer.
- Chapter 27 2007. Elokuva. Ohjaus: J.P. Schaefer. Tuotanto: Peace Arch Entertainment.
- Charbonneau, Stephen (toim.) 2002: Contemporary North American Film Directors. A Wallflower Critical Guide. Lontoo: Wallflower Press.
- Control 2007. Elokuva. Ohjaus: Anton Corbijn. Tuotanto: Anton Corbijn & Todd Eckert & Orian Williams & Iain Canning & Peter Heslop & Tony Wilson & Deborah Curtis.
- Clean, Shaven 1993. Elokuva. Ohjaus: Lodge Kerrigan. Tuotanto: Strand Releasing.
- Derry, Charles: Dark Dreams 2.0 2009. A psychological history of the modern horror film from the 1950s to the 21st century. Yhdysvallat: McFarland & Company Inc.
- Donnie Darko 2001. Elokuva. Ohjaus: Richard Kelly. Tuotanto: Newmarket Films.
- Eiseman, Leatrice 2006. Color. Messages and meanings, a pantone color resource. Yhdysvallat: Hand Books Press.

- Everett, Wendy 2007. Questions of colour in cinema. From paintbrush to pixel. Bern: Peter Lang AG.
- Eraserhead 1977. Elokuva. Ohjaus: David Lynch. Tuotanto: Libra Films.
- Ex drummer 2007. Elokuva. Ohjaus: Koen Mortier. Tuotanto: Cccp Belgium.
- The Fisher King 1991. Elokuva. Ohjaus: Terry Gilliam. Tuotanto: TriStar Pictures.
- Helsingin Sanomat 1998. Ohjaaja Terry Gilliamin elokuvissa yhdistyvät nauru, kauhu ja ällistytävät visiot. Digilehden arkisto, Helsingin Sanomat. 13.6.1998.
- Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (suom. Amélie) 2001. Elokuva. Ohjaus: Jean-Pierre Jeunet. Tuotanto: UGC & Miramax Films.
- The Fisher King 1991. Elokuva. Ohjaus: Terry Gilliam. Tuotanto: TriStar Pictures.
- Juntunen, Max 1997. Elävän kuvan sanasto. Elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet. Helsinki: Oy Edita Ab.
- Lehtonen, Veli-Pekka 2009. Trier teki masennuksestaan elokuvan. Helsingin Sanomat. 1.6.2009.
- Le Locataire (suom. Vuokralainen) 1976. Elokuva. Ohjaus: Roman Polanski. Tuotanto: Hercules Bellville.
- Lost Highway 1997. Elokuva. Ohjaus: David Lynch. Tuotanto: October Films.
- Lynch-Johnt, Barbara A. & Perkins, Michelle 2008. Illustrated dictionary of photography. The professional's guide to terms and techniques for film and digital imaging. New York: Amberst Media Inc.
- Mamer, Bruce 2009. Film Production Technique. Creating the Accomplished image, Fifth Edition. Yhdysvallat: Cengage Learning.
- Monaco, James 2009. How to read a film. Movies, media, and beyond: art, tecnology, language, history and theory of film and media. New York: Oxford University Press.
- One Hour Photo (suom. Tunnin kuva) 2002. Elokuva. Ohjaus: Mark Romanek. Tuotanto: FOX Searchlight Pictures.
- Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2005. Elävä kuva – elävä ääni. Ensimmäinen osa: Otos. Jyväskylä: Like.
- Polanski, Roman 1984. Roman. Helsinki: WSOY.
- Putoavia enkeleitä 2008. Elokuva. Ohjaus: Heikki Kujanpää. Tuotanto: Blind Spot Pictures.
- Psycho (suom. Psyko) 1960. Elokuva. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Shamley Productions.

- Rantamaula, Oskari, Der Schmarotzer –lyhytelokuvan äänisuunnittelija. Puhelinhaastattelu 16.3.2012.
- Rihlana, Seppo 1997. Värioppi. Tampere: Rakennustieto Oy.
- Requiem for a dream (suom. Unelmien sielunmessu) 2000. Elokuva. Ohjaus: Darren Aronofsky. Tuotanto: Future Fim & Artisan Entertainment & Thousand Words & Sibling/Protozoa Proction.
- Rodley, Chris 2005. Lynch on Lynch. Kolmas, täydennetty painos. Helsinki: Like.
- Der Schmarotzer 2012. Elokuva. Ohjaus: Matti Ollikainen. Tuotanto: Marianna Liuttu.
- Shine (suom. Loisto) 1996. Elokuva. Ohjaus: Scott Hicks. Tuotanto: Fine Line Features.
- Shutter Island (suom. Suljettu saari) 2010. Elokuva. Ohjaus: Martin Scorsese. Tuotanto: Paramount Pictures
- Silberg, Jon 2009. The Root of All Evil. Anthony Dod Mantle, BSC, DFF uses digital cameras to craft ominous images for Lars von Trier's Antichrist. American Cinematographer 11/2009.
- Taylor, John Russell 2001. Hitchcock. Elämä ja elokuvat. Jyväskylä: Arthouse Oy.
- Thompson, Roy 1998. Grammar of the Shot. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Thomson, Patricia 2010. Mind Games. Robert Richardson, ASC delves into darkness for Martin Scorsese's Shutter Island, which follows a federal investigation at a sinister psychiatric facility. American Cinematographer 3/2010.
- Twelve Monkeys (suom. 12 Apinaa) 1996. Elokuva. Ohjaus: Terry Gilliam. Tuotanto: Universal Pictures & PolyGram Filmed Entertainment.
- Vanderschelden, Isabelle 2010. Amélie. Lontoo: French Film Guide.
- Vertigo (suom. Vertigo - punainen kyynel) 1958. Elokuva. Ohjaus: Alfred Hitchcock. Tuotanto: Paramount Pictures.
- Wikipedia 2012, hakupäivä 1.2.2012. [http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch\\_angle](http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_angle)
- Witmer, Jon D. 2009. A Friend in Need. The Soloist, shot by Seamus McGarvey, ASC, BSC, tells the true story of an unlikely bond. American Cinematographer 5/2009.

## KUVALÄHTEET

- Kuva 1. Canalblog & Shangols 2010. Le Locataire (The Tenant) de Roman Polanski – 1976. Hakupäivä 17.3.2012.  
<http://shangols.canalblog.com/archives/2010/10/03/19231900.html>

- Kuva 2. Lowery, David 2007. Pretty Babies, Little Girls and Terry Gilliam's Tideland. Hakupäivä 4.2.2012. [http://www.road-dog-productions.com/cgi-bin/2007/05/pretty\\_babies\\_1\\_1.html](http://www.road-dog-productions.com/cgi-bin/2007/05/pretty_babies_1_1.html)
- Kuva 3. Cinemagia 2012. Imagini Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001). Hakupäivä 4.2.2012. <http://www.cinemagia.ro/filme/le-fabuleux-destin-damelie-poulain-amelie-2534/imagini/186881/>
- Kuva 4. Rotten Tomatoes 2012. Shine Trailer and Clips. Hakupäivä 8.2.2012. <http://www.rottentomatoes.com/m/shine/trailers/>
- Kuva 5. Rotten Tomatoes 2012. Shine Trailer and Clips. Hakupäivä 8.2.2012. <http://www.rottentomatoes.com/m/shine/trailers/> Hakupäivä 8.2.2012.
- Kuva 6. Blizz hackers 2012. EoN Moving Picture Viewing Log. Hakupäivä 17.3.2012. <http://www.blizzhackers.cc/viewtopic.php?t=414892&start=285>
- Kuva 7. Rotten Tomatoes 2012. Shine Trailer and Clips. Hakupäivä 8.2.2012. <http://www.rottentomatoes.com/m/shine/trailers/> Hakupäivä 8.2.2012.
- Kuva 8. Tooze, Gary 2012. Clean, Shaven. Hakupäivä 19.3.2012. [http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews25/clean\\_shaven.htm](http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews25/clean_shaven.htm)
- Kuva 9. Tremain, Sam 2011. Eraserhead (1976). Hakupäivä 19.3.2012. <http://s-tremain.blogspot.com/2011/01/eraserhead-1976.html>
- Kuva 10. Bouzard, Brendon 2012. Clean, Shaven. Hakupäivä 27.9.2011. [http://www.reverseshot.com/article/clean\\_shaven](http://www.reverseshot.com/article/clean_shaven)
- Kuva 11. Childstarlets 2012. Jodelle Ferland Images & Pictures Gallery. Hakupäivä 4.2.2012. [http://www.childstarlets.com/captures/samples/jodelle\\_ferland\\_tideland02.jpg](http://www.childstarlets.com/captures/samples/jodelle_ferland_tideland02.jpg)
- Kuva 12. Alt Screen 2011. Tuesday Editor's Pick: The Tenant (1976). Hakupäivä 5.2.2012. <http://altscreen.com/06/27/2011/tuesday-editors-pick-the-tenant-1976/>
- Kuva 13. Youtube 2008. Angel Heart – Trailer (1987). Hakupäivä 17.3.2012. <http://www.youtube.com/watch?v=Vp0LXxkx7yA&feature=related>
- Kuva 14. Retroweb 2012. The Psycho House – Sorting It All Out. Hakupäivä 13.3.2012. [www.retroweb.com/backlots/psycho\\_house\\_years.html](http://www.retroweb.com/backlots/psycho_house_years.html)
- Kuva 15. IGN Entertainment 2012. Requiem for a Dream Images. Hakupäivä 6.2.2012. <http://www.ign.com/images/bluray/requiem-for-a-dream-2480/2984629>
- Kuva 16. Korbella, Falk & DVD Beaver 2012. Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain – TF1 France – RC2 PAL. Hakupäivä 11.12.2011. [http://www.dvdbeaver.com/dvdcompare/comparisons/a\\_b/amelie/Default.htm](http://www.dvdbeaver.com/dvdcompare/comparisons/a_b/amelie/Default.htm)

Kuva 17. Horrorphile 2008. Donnie Darko – The Director’s Cut. Hakupäivä 26.3.2012.

<http://www.horrorphile.net/images/donnie-darko-jake-gyllenhaal12.jpg>

Kuva 18. Screened 2010. Hakupäivä 26.3.2012. [http://www.screened.com/frank/15-](http://www.screened.com/frank/15-288/all-images/132-1921080/1_inquietante_coniglio_frank_di_donnie_darko_5118/131-101540/)

[288/all-images/132-](http://www.screened.com/frank/15-288/all-images/132-1921080/1_inquietante_coniglio_frank_di_donnie_darko_5118/131-101540/)

[1921080/1 inquietante coniglio frank di donnie darko 5118/131-101540/](http://www.screened.com/frank/15-288/all-images/132-1921080/1_inquietante_coniglio_frank_di_donnie_darko_5118/131-101540/)

Kuva 19. Lock, Adam & Whatculture! 2011. 50 Reasons Why Donnie Darko Might Just Be The Greatest Film Of All Time. Hakupäivä 26.3.2012.

<http://whatculture.com/film/50-reasons-why-donnie-darko-might-just-be-the-greatest-film-of-all-time.php>

Kuva 20. IGN Entertainment 2012. Requiem for a Dream Images. Hakupäivä 6.2.2012.

<http://www.ign.com/images/bluray/requiem-for-a-dream-2480/2984632>

Kuva 21. The Cinematic Intelligence Agency 2012. One Hour Photo. Threat advisory: Elevated – Significant risk of entertaining activities. Hakupäivä 13.3.2012. [the-](http://the-cia.com.au/reviews/o/one-hour-photo/)

[cia.com.au/reviews/o/one-hour-photo/](http://the-cia.com.au/reviews/o/one-hour-photo/)

Kuva 22. Anttila, Anna Kaarina 2012.

Kuva 23. Miramax 2001 & HotFlick 2012. Urbain Cancelier in The Fabulous Destiny of Amelie Poulain. Hakupäivä 14.3.2012.

[http://www.hotflick.net/pictures/001AME Urbain Cancelier 012.html](http://www.hotflick.net/pictures/001AME_Urbain_Cancelier_012.html)

Kuva 24. UGO Entertainment 2012. One Hour Photo. Hakupäivä 11.3.2012.

[http://www.allmoviephoto.com/photo/2002\\_one\\_hour\\_photo\\_002.html](http://www.allmoviephoto.com/photo/2002_one_hour_photo_002.html)

Kuva 25. Mereu, Arianna 2012. Sam Riley as Ian Curtis in Control, by Anton Corbijn (2007). Hakupäivä 14.3.2012.

<http://ariannamereu.tumblr.com/post/17179421176/sam-riley-as-ian-curtis-in-control-by-anton>

Kuva 26. Geek on Film & WordPress 2009. Shutter Island Pushed Back to February.

Hakupäivä 23.3.2012. <http://geekonfilm.wordpress.com/2009/08/24/>

Kuva 27. Glenn, Heath Jr. 2010. Shutter Island (Scorsese, 2010). Hakupäivä 23.3.2012.

<http://matchcuts.wordpress.com/tag/martin-scorsese/>

Kuva 28. Der Schmarotzer 2012. Elokuva. Ohjaus: Matti Ollikainen. Tuotanto: Mariana Liuttu.

Kuva 29. Der Schmarotzer 2012. Elokuva. Ohjaus: Matti Ollikainen. Tuotanto: Mariana Liuttu.

Kuva 30. Anttila, Anna Kaarina 2012.

## LIITELUETTELO

- |         |   |
|---------|---|
| Liite 1 | Der Schmarotzer –lyhytelokuva, DVD-tallenne |
| Liite 2 | Värisymboliikka                             |

## Värioppi (Rihloma 1997, 107): Värisymboliikka

## Liite 2

VÄRI	YHDISTÄMINEN JOHONKIN		VAIKUTUKSET			LUONNE	SYMBOLISUUS		MERKIN- ANTAVUUS
	tunneperäinen	objektiivinen	psykologinen	fysiologinen	fyysinen		uskonnollinen (sakraali)	maailmallinen (profaani)	
PUNAINEN	rakkaus rikos synti	tuli veri	dynaaminen hermostuttava lämmittävä	ajatus toimintaa kiihottava lämmittävä mieltä kiihotta- va	silmiinpistävä	toiminnallisuus vitaalisuus	armollisuus heikkous lähimmais rakkaus	rakkaus	pysähtyminen tulipalo
ORANSSI	hehku verenkuohu	appelsiini auringonlasku tuli	kiihottava loistoa antava	ruuansulatusta edistävää tunteita kiihottava	silmiinpistävä	rauhattomuus tai ärsyttävyyys			kuumat osat
KELTAINEN	iloisuus	auringonvalo	dynaaminen henkimaailmaan liittyvä	hermoja, näköä ja tarmoa terästävä voi rauhoittaa	silmiinpistävä	iloisuus	oppi mahti tieto voima	säästäväisyys	vaara
VIHREÄ	vahingollisuus	luonto vihannuus	lepo levollisuus rauhottava tasapainottava tuoreus turmiollinen	hypnoottinen lievittävä rauhottava	silmiinpistävä	kärsivällisyys levottomuus	totuus uskollisuus uudesti- syntyminen	toivo pahansuopuus	apu
SININEN	avaruus kuulakkuus	taivas vesi	ilmavuus keveys läpikuultavuus rakastettavuus selkeys viileys	levollisuus rauhottava	silmiinpistävä	levollisuus rauhallisuus	kuolemattomuus viisaus älykkyys	tiede viisaus	huomio
PURPPURA	komeus salaperäisyys	kukat	helakkuus hienous levollisuus raskasmielisyys	tyynnyttävä	mukautumaton	kunnioittavuus tyytyväisyys	arvokkuus	arvokkuus	
VIOLETTI	arvokkuus suru	ametisti kukat	viileys	tyynnyttävä	huonosti havaittava	raskasmielisyys surullisuus	katumus parannus toivo	katumus parannus	
VALKOINEN	kirkkaus uskonyhteys vihkiminen	kukat	kohtuullisuus puhtaus vaatimattomuus valoisuus	tyhjyys	valaiseva	siisteys vaatimattomuus	hyve puhtaus siveys siisteys viattomuus	hyve puhtaus siveys siisteys viattomuus	viittoitus
MUSTA	murhe salaperäisyys	kuolema yö	suru	lepo	hämärä pimeys	huono mieli- kuvitus	loppu vimeinen	kuolema suru	ikäänkuin pohja